Carmen Chelaru

Cui i-e frică de istoria muzicii ?!

Partea a treia

Secolul XVIII – Secolul model

Imaginea de pe coperta I - http://www.abc.net.au/science/news/img/palaeo/music150305.jpg

http://www.lollipopcreations.com/images/justbecause/GN9104.jpg

CUPRINS

CUPRINS 3
SECOLUL XVIII – SECOLUL MODELELOR 6
BAROCUL 11
Semnificația termenului baroc 11
Periodizarea Barocului muzical: 11
CONDIȚII ISTORICE 11
CULTURA EUROPEANĂ 14
TRĂSĂTURILE LIMBAJULUI MUZICAL ÎN BAROC 15
MELODICA 15
RITMICA 18
DINAMICA 21
TIMBRELE 21
TIPURI DE PLURIMELODIE (SINTAXE) 22
ARMONIA 22
FORME / STRUCTURI MUZICALE 23
GENURI 24
DESCRIEREA PRINCIPALELOR GENURI MUZICALE DIN BAROC 24
Suita: 24
CONCERTO GROSSO 26
CÂTEVA DETALII ÎN PLUS 29
PRINCIPALELE GENURI VOCAL-INSTRUMENTALE RELIGIOASE 32
Oratoriul 32
Cantata 34
Missa 34
COMPOZITORI AI BAROCULUI 37
JOHANN SEBASTIAN BACH 1685-1750 37
Date biografice 37
Creația – Catalogul **Bach Werke Verzeichnis (BWV) cuprinde:** 39
Limbaj muzical 39
GEORG FRIEDRICH HÄNDEL 1685-1759 42
Date biografice 43
Creația lui Händel 45
Importanța creației lui Händel 45
ANTONIO VIVALDI (1675?) 1678-1741 48
Date biografice 48
Creația lui Vivaldi 51
Despre personalitatea componistică a lui Vivaldi 52

ALȚI COMPOZITORI AI BAROCULUI 54
CLASICISMUL VIENEZ, 1750-1800 56
PRECURSORI – PRE-CLASICISMUL (PRIMA JUMĂTATE A SEC. AL XVIII-LEA)56
Fiii lui Bach 57
Carl Philipp Emanuel Bach 1714-1788 57
Johann Christian Bach („Bach londonezul”) 1735-1782 59
Domenico Scarlatti 1685-1757 61
Şcoala de la Mannheim, naşterea orchestrei simfonice clasice, 1741-177863
Rococo-ul francez 67
Opera buffa italiană şi sinteza lui Gluck 70
Christoph Willibald Gluck 1714-1787 71
În concluzie 74
CLASICISMUL VIENEZ 75
LIMBAJ MUZICAL 75
Melodica 75
Ritmica 75
Dinamica 76
Timbrele 76
Plurimelodia (sintaxa muzicală) 78
Armonia 81
Formele 82
Genurile 83
Estetica 86
JOSEPH HAYDN 1732-1809 87
Date biografice 88
Creația 90
Limbajul muzical haydnian 92
WOLFGANG AMADEUS MOZART 1756-1791 93
Date biografice 93
Creația lui Mozart 96
Limbajul muzical mozartian 98
***Melodica* 101**
***Dinamica* 101**
***Timbrul* 102**
***Plurimelodia* 103**
***Armonia* 103**
***Formele muzicale* 103**
***Genurile muzicale* 104**
***Estetica muzicală* 106**

LUDWIG VAN BETHOVEN, 1770-1827 107
VIAȚA ŞI CREAȚIA 107
LIMBAJUL MUZICAL BEETHOVENIAN 111
Melodica beethoveniană 112
Ritmica beethoveniană 112
Dinamica 112
Timbrele 113
Plurimelodia 114
Armonia 116
Formele muzicale la Beethoven 117
Genurile muzicale beethoveniene 118

SECOLUL XVIII – SECOLUL MODELELOR

Barocul, 1600-1750

Clasicismul vienez, 1750-1800

Deşi epoca la care ne referim în cele ce urmează durează aproximativ două sute de ani – de la 1600 la 1800 – am preferat acest titlu întrucât tot ce s-a întâmplat în muzica europeană a secolului al XVII-lea a reprezentat o pregătire a veacului următor. În acelaşi timp, secolul al XVIII-lea – cu cele două perioade ale sale, *Preclasicismul* şi *Clasicismul vienez* – a adus în muzică sisteme, principii şi reguli care au devenit în scurt timp fundamentale nu numai în creație şi interpretare, ci şi în teoria şi didactica artei sonore.

Orice artă a avut de-a lungul istoriei ei o perioadă clasică:

- arhitectura şi sculptura – în epoca lui Pericle, 459–429 î.H., cunoscutul rege al Atenei, în timpul căruia au fost ridicate monumentele de pe Acropole, împodobite cu sculpturile celebrului artist Phidias (490-430 î.H.), urmat de Praxiteles (sec. IV î.H.).
- pictura – în Renaşterea italiană, de la Giotto di Bondone (1266-1337), la Leonardo da Vinci (1452-1519), Michelangelo Buonaroti (1475-1564) şi Rafael Sanzio (1483-1520).
- literatura – în Franța regelui Ludovic al XIV-lea (zis şi „Regele-Soare”, sec. al XVII-lea), cu Pierre Corneille (1606-1684), Jean Racine (1639-1699), Jean de La Fontaine (1621-1695), Molière (Jean-Baptiste Poquelin, 1622-1673), Nicolas Boileau (1636-1711).
- teatrul – în epoca reginei Elisabeth I a Angliei, a doua jumătate a sec. al XVI-lea, cu creația lui William Shakespeare (1564-1616).
- Pentru muzică, clasicismul este reprezentat de creatorii şi creațiile veacului al XVIII-lea, cu

Clasic = Care serveşte ca model de perfecțiune, care poate fi luat drept model. Care concentrează caracteristicile (bune sau rele ale) unui lucru, ale unei acțiuni, ale unei situații etc.; tipic, caracteristic.
(DEX online)

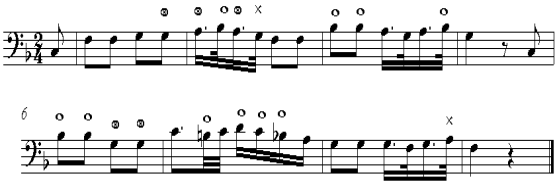
precădere de cei din spațiul cultural germano-austriac.

Modele ale Clasicismului în muzică:

Tonalitatea

Secolul al XVIII-lea a dat muzicii *Modele* – personalități şi limbaje ce au constituit esența creației muzicale a Europei apusene din această epocă, dar mai ales a provocat evoluția muzicii culte, europene şi nu numai, în următoarele două secole. Aceste modele au devenit de asemenea criterii de înțelegere a istoriei muzicii europene în ansamblul ei, precum şi baza didacticii muzicale.

Primul dintre *modele* l-a constituit ***tonalitatea*** – *sistemul tonal*. Tonalitatea s-a născut în interiorul *sistemului modal* – funcționează, ca şi acesta, pe baza principiului *gravitației sunetelor-funcțiuni* în jurul centrului numit *tonică.*

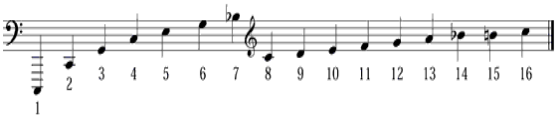


Aria lui Papageno din opera-singspiel „Flautul fermecat" de Mozart. Melodia este concepută pe suportul funcțiunilor principale ale tonalității fa major: I – V – V – I

Spre deosebire însă de *mod*, tonalitatea reprezintă un sistem unic de principii şi reguli, ce aşează sunetele în funcțiuni precise în raport cu *tonica.* Sistemul modal este organizat în principal după reguli *melodice*, în vreme ce sistemul tonal – după reguli *armonice* („verticale"), bazate pe armonicele naturale ale sunetului[1].

[1] *armonicele naturale ale sunetului* = „vibrații sinusoidale a căror frecvență este un multiplu întreg al unei frecvențe fundamentale." Se constată că o coardă vibrează nu numai pe toată lungimea ei, ci şi pe porțiuni – jumătate, sfert, optime *etc.* – producând sunete tot mai înalte cu cât segmentul de coardă este mai scurt. Sunetele astfel produse sunt numite *armonice naturale*. Numărul lor este teoretic infinit. Practic însă, pot fi percepute primele 16 armonice naturale ale unui sunet fundamental. *Dicționar de termeni muzicali*, v. Bibl., p. 37.

Tema muzicală



Cele 16 armonice naturale ale sunetului Do[2]

Armonica 3 formează 5^{tă} *p* cu sunetul fundamental, armonica 5 – 3^{tă} *M,* armonica 7 – 7^{mă} *m* – pe scurt, acordul major cu 7^{mă} *m* sau *septima de dominantă*, funcțiunea cu maximă atracție față de centru a tonalității.

Apariția conceptului de ***temă muzicală***. Existența *temei* este strâns legată de „verticalitatea" gândirii muzicale, de suportul tonal al melodiei, dar şi de principiile şi metodele de prelucrare sonoră. Ce poate fi mai edificator în această privință decât teme magistrale precum cea din *Arta Fugii* de Johann Sebastian Bach:

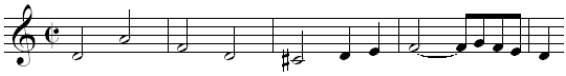
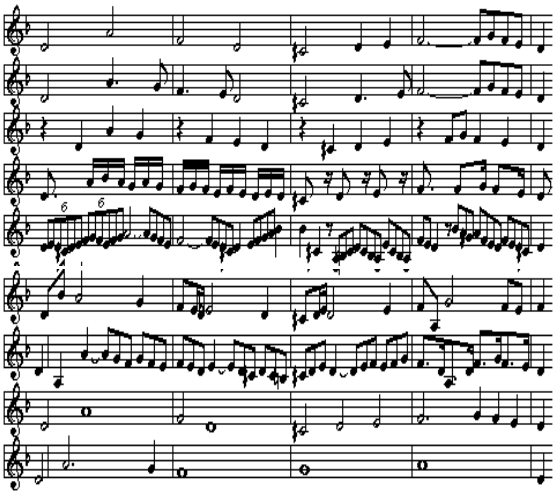


Fig. 1 J. S. Bach – Arta Fugii – tema în re minor.

Tema are toate atributele cerute de concepția clasică: simplitate, concizie, o structură armonică tonală şi formală – primele 2 măs. reprezintă afirmarea tonalității de bază (arpegiul tonicii), măs. 3 – dominanta, apoi încheierea pe tonică; ambitus de 6^{tă}; contur melodic echilibrat (ascendent şi descendent deopotrivă); dinamizare ritmică (trecere de la durate egale de un timp, la diviziuni şi ritm punctat). Toate aceste calități constituie potențialul de prelucrare ale temei, demonstrat în mod genial de compozitor în întregul ciclu de fugi şi canoane reunite sub titlul Arta Fugii – ultima sa compoziție, rămasă neterminată.

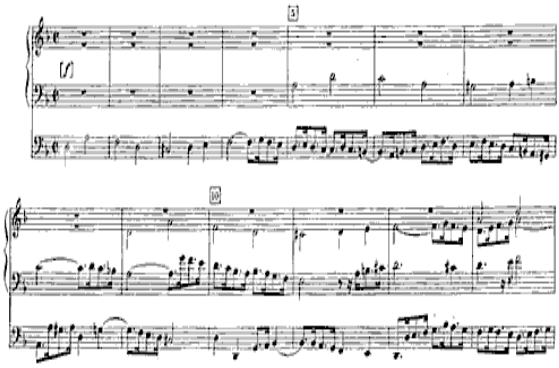


J. S. Bach – Arta Fugii – variante ale temei[3]

[2] http://en.wikipedia.org/wiki/Image:Hseries.png

Polifonia imitativă concepută pe principii armonice tonale. Un exemplu sugestiv îl reprezintă aceeaşi capodoperă bachiană – *Arta Fugii.*

Polifonia imitativă



J. S. Bach – Arta Fugii, Fuga II. Polifonie imitativă. Tema trece de la o voce la alta, prin procedeul numit imitație.[4]

Un alt *model* clasic a fost ***sonata*** – *gen* şi mai ales *formă*. Sonata clasică, în ambele ei semnificații, constituie un exemplu de echilibru între principii estetice fundamentale precum *simetrie* şi *asimetrie*, *unitate* şi *diversitate.*

Sonata – gen şi formă

Ca *gen*, sonata a evoluat de la aspectul de suită – cu mai multe părți, având caracter divers şi unitate tonală – la trei sau patru părți, organizate după succesiunea *repede–lent–repede*, având raporturi tonale de înrudire.

Ca *formă,* sonata clasică a evoluat de asemenea de-a lungul celor două sute de ani la care ne referim aici (1600-1800), de la structura *bipartită monotematică* proprie Barocului*,* la cea *tripartită bitematică,* specifică Clasicismului vienez. Aceasta din urmă constituie una din cele mai concise, mai abstracte şi mai simple dovezi de gândire clasică,

[3] http://pipedreams.publicradio.org/articles/artoffugue/pictures1.shtml#3
[4] http://pipedreams.publicradio.org/articles/artoffugue/pictures1.shtml#3

ce şi-a depăşit calitatea de etapă istorică, devenind categorie estetică. Prin aceasta, algoritmul formei de sonată clasică s-a separat de sistemul tonal care l-a generat, devenind aplicabil la orice alt sistem de organizare sonoră.

Acestor modele ale Clasicismului muzical li se adaugă *creatorii* – cei care de fapt le-au conceput, experimentat şi probat în capodopere. Aceştia sunt **Johann Sebastian Bach, Georg Friedrich Händel, Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart şi Ludwig van Beethoven.** Desigur, creația secolului al XVIII-lea nu se reduce la aceste cinci nume, dar, în timp ce Alessandro ori Domenico Scarlatti, Benedetto Marcello, Giuseppe Tartini, Muzio Clementi, Johann Pachelbel, Johann Kuhnau şi mulți alții formează tabloul istoriei muzicale a epocii, Bach, Mozart ori Beethoven au devenit repere muzicale absolute, deasupra istoriei, a timpului, alături de Da Vinci, Michelangelo, Rafael, Shakespeare…

Johann Sebastian Bach
n. Eisenach, 1685
m. Leipzig, 1750

Georg Friedrich Händel
n. Halle, 1685
m. Londra, 1759

Joseph Haydn
n. Rohrau, 1732
m. Viena, 1809

Wolfgang Amadeus Mozart
n. Salzburg, 1756
m. Viena, 1791

Ludwig van Beethoven
n. Bonn, 1770
m. Viena, 1827

BAROCUL

aprox. 1600-1750

Semnificația termenului baroc

„stil artistic [european] predominant în sec. XVII-XVIII, care se caracterizează prin ornamentație excesivă, neregularitatea liniilor şi prin monumentalitatea construcțiilor (în arhitectură), contururi agitate (în sculptură), prin folosirea largă a tehnicii clarobscurului, compoziții în diagonală sau în vârtej (în pictură), dramatism interior şi o anumită bizarerie şi îndrăzneală a metaforei (în muzică şi poezie). Stil încărcat, retoric, excesiv de ornamentat. [< it. *baròcco*, fr. *baroque*, cf. port. *barocco* – perlă de formă neregulată].”[5]

Foaierul Operei din Paris, în stil neo-baroc

Periodizarea Barocului muzical:

1600-1650	Barocul timpuriu
1650-1700	Consolidarea stilului baroc (Barocul mijlociu)
1700-1750	Preclasicismul – instalarea definitivă a *sistemului tonal*

Rubens - *Vânătoare*

CONDIȚII ISTORICE

- Încă din sec. al XV-lea, locuitorii oraşelor devin tot mai numeroşi, cu putere economică tot mai mare; apare astfel o nouă clasă socială puternică – ***burghezia***. Tipul de cultură preferat şi produs de această clasă socială este simțitor diferit de cel al nobililor feudali ori de cultura populară rurală.

[5] *DEX online*, http://dexonline.ro/search.php?cuv=baroc&source=

- Occidentul este împărțit între *monarhiile absolute* (Franța, Anglia, Spania) şi *zonele naționale fărâmițate* teritorial, dar unite din p. de v. socio-cultural (Germania, Italia, Țările de Jos, țările nordice, cele central-europene *etc.*)

Europa la sfârşitul sec. al XVIII-lea[6].
Imperii: Francez, Austro-ungar, Țarist, Otoman.
Imperii coloniale: Spania, Portugalia, Anglia

- În cursul sec. al XVIII-lea apar principalele imperii: francez, austro-ungar, țarist, otoman + imperiile coloniale: Anglia, Spania, Portugalia, Olanda, Franța
- Franța – dinastia Bourbon (1589-1830):
  - Louis (Ludovic) XIII (1610-1643), cu primul ministru, cardinalul Richelieu (1624-1642)
  - Louis (Ludovic) XIV („Regele Soare", 1643-1715), cardinalul Mazarin (1643-1661) – prim-ministru
  - Ludovic XV (1715-1774)

Regele Ludovic al XIV-lea al Franței

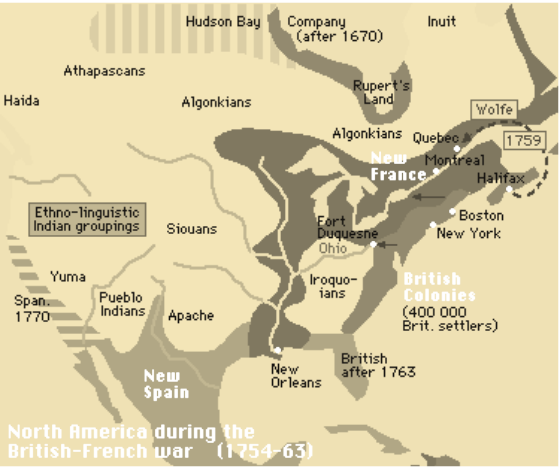
Cardinalul Mazarin,
primul ministru al Franței

[6] http://www.hyperhistory.com/online_n2/maptext_n2/europe.html

- Anglia – putere colonială (America de Nord, Canada, Jamaica, India);
  - dinastia Stewart (Stuart, 1603-1714);
  - 1648 – decapitarea regelui Charles I de către Oliver Cromwell; crearea Parlamentului englez, instaurarea primei democrații burgheze din Europa;
  - 1660 – revenirea dinastiei Stuart;
  - 1689 – crearea monarhiei parlamentare (conducere dublă: Rege – Parlament)
- Spania –
  - putere colonială (America de Sud)
  - dinastia de Habsburg (1516-1700)
  - dinastia de Bourbon (1700-1870)
- Germania & Austria – dinastia Habsburg
  - 1618-1648 Războiul de 30 de ani; cca. 300 de mici state, principate, ducate;
  - sf. s. 17, ascensiunea Prusiei şi Austriei
  - crearea Imperiului Habsburgic (1699-1918)
- Italia – oraşe, ducate, principate independente – Veneția (cond. Doge), Statul papal (Roma), ducatul Toscana (Florența), ducatul Modena, Genova (republică aristocratică), ducatul Lombardia (Mantua), nordul cucerit de austrieci (Milano, încep. s. 18), regatul Napoli, ducatul Parma, regatul Sardinia, regatul Sicilia.
- Imperiul Țarist – Petru cel Mare (a domnit între 1696-1725) creează deschiderea către Occident.
  - 1703 – întemeiază oraşul Sankt Petersburg

Van Dyke - Portretul regelui Charles I al Angliei, care, în anul 1649 a fost decapitat din ordinul lui Oliver Cromwell, reprezentantul Parlamentului. A fost prima revoluție burgheză din istoria Europei, devansând cu aproape 150 de ani revoluția franceză de la 1789.

Țarul Petru cel Mare al Rusiei, din dinastia Romanov, 1672-1725



Teritoriul Americii de Nord în sec. al XVIII-lea[7]

Regulile clasice din literatura franceză a sec. al XVII-lea: unitatea de timp, loc şi acţiune –
- acţiunea să se desfăşoare în cursul a 24 ore;
- acţiunea să se petreacă într-un singur loc;
- acţiunea să reprezinte o singură linie conflictuală, tema dragostei tragice sau lupta dintre onoare şi datorie.

CULTURA EUROPEANĂ

Literatură

❖ Clasicismul în literatura franceză:

- René Descartes (filozof, matematician, fizician, 1596-1650)
- Pierre Corneille (1606-1684)
- Jean de La Fontaine (1621-1695)
- Molière (Jean Baptiste Poquelin, 1622-1673)
- Jean Racine (1639-1699)
- La Bruyère (scriitor, moralist, 1645-1696)
- Voltaire (François Marie Arouet, poet, filozof, dramaturg, istoric, 1694-1778)

❖ Apogeul literaturii, în special al teatrului englez

- William Shakespeare (1564-1616)
- John Milton (1608-1674)
- Daniel Defoe (1660-1731, Robinson Crusoe)

Pierre Corneille, figură reprezentativă a teatrului clasic francez

[7] http://www.hyperhistory.com/online_n2/maptext_n2/1763.html

- Jonathan Swift (1667-1745, Gulliver's Travels - Călătoriile lui Gulliver)

❖ Alți scriitori:

- Miguel de Cervantes (1547-1616, *Don Quijote*)

Arte plastice

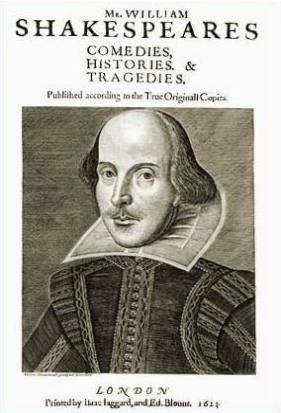
❖ El Greco, Spania (Domenikos Theotokopoulos, 1540-1614)
❖ Peter Paul Rubens, Țările de Jos (1577-1640),
❖ Harmenszoon Rembrandt Van Rijn, Țările de Jos (1606-1669)
❖ Jan Van Dyck, Țările de Jos (1599-1641)

Imperii coloniale în sec. XVIII[8]

TRĂSĂTURILE LIMBAJULUI MUZICAL ÎN BAROC

MELODICA

- Apariția (încep. s. 17), impunerea (sf.s.17) şi generalizarea (s.18) *sistemului tonal*. ***Tonalitatea*** devine criteriul de bază al organizării



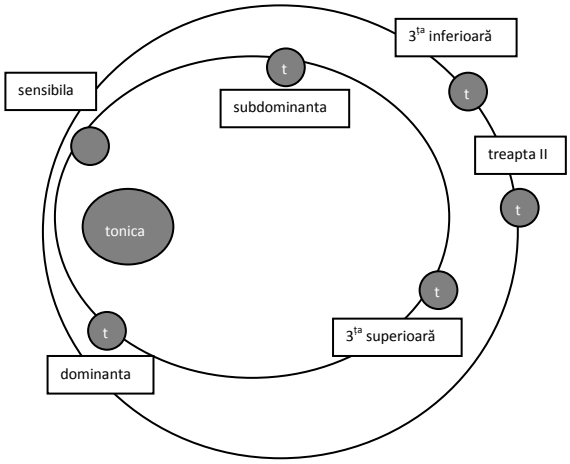
William Shakespeare

Drame shakespeariene ce au slujit drept surse de inspirație în muzică:
- Romeo şi Julieta
- Othello
- Macbeth
- Hamlet
- Nevestele vesele din Windsor (Falstaff)
- Visul unei nopți de vară

ş.a.

[8] http://www.lib.utexas.edu/maps/historical/shepherd/colonial_dominion_1700_1763.jpg

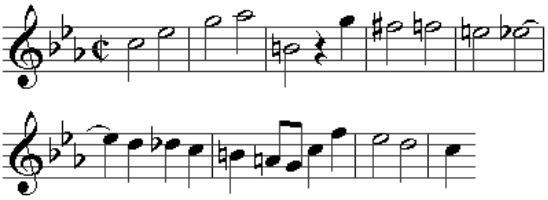
micro şi macrostructurilor muzicale.



Sistemul tonal. Poziția funcțiunilor tonale față de *tonică*

Sistemul tonal =
sistem de reguli şi principii cu privire la organizarea sunetelor şi intervalelor, bazat pe:
- gravitația în jurul unui sunet fundamental (tonica),
- funcționalitatea unor sunete în raport cu tonica,
- cvinta perfectă reprezintă intervalul de bază în stabilirea rolului unui sunet în raport cu tonica.
De aici concepția conform căreia tonalitatea are justificări acustice în rezonanța naturală a sunetului.

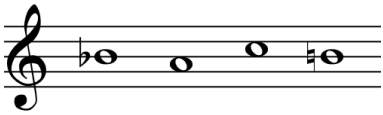
- Apariția ***temei muzicale*** = melodie de dimensiuni relativ reduse, cu structură proprie, suport armonic tonal inclus, semnificație estetică, potențial de prelucrare / dezvoltare. Tema devine baza construcției *melodice*, *ritmice*, *arhitectonice* a lucrării muzicale.



J. S. Bach – tema din Ofranda Muzicală[9] (Das Musikalische Opfer) BWV 1079

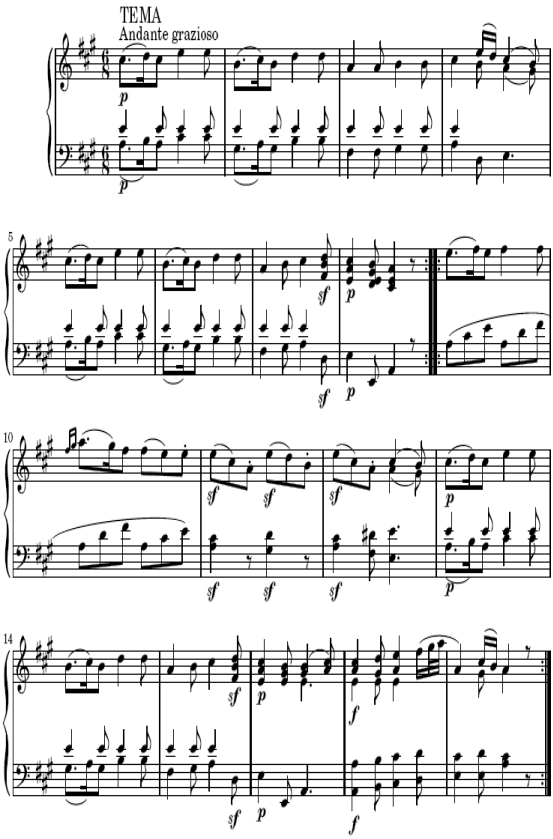
Motivul B-A-C-H a devenit de asemenea o celebră temă muzicală, prezentă de-a lungul timpului în literatura muzicală, până în zilele noastre:

[9] *Ofranda Muzicală* – culegere de canoane, fugi şi diverse alte piese, pe o temă aparţinând regelui Frederic cel Mare al Prusiei şi dedicată acestuia de J. S. Bach. Lucrarea poate fi interpretată în diverse variante instrumentale, incluzând diferite instrumente de coarde şi clavecin.



Motivul B-A-C-H

Celebra temă din *Sonata pentru pian în la major KV 331* (partea I) de Mozart[10]:

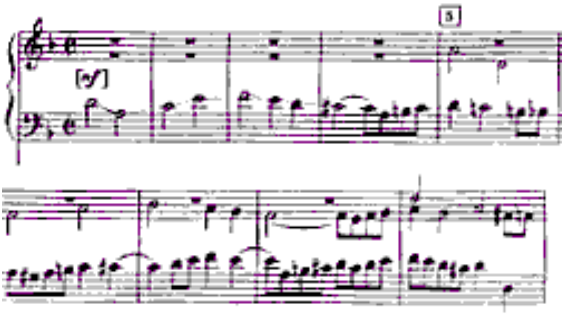


Tema mozartiană va servi în sec. XX compozitorului german Max Reger pentru nu mai puțin cunoscuta lucrare orchestrală *Variațiuni și Fuga pe o temă de Mozart* op. 132

Între compozițiile celebre ce utilizează motivul „Bach" se numără:
- J.S. Bach - Arta Fugii (final)
- R. Schumann – 6 Fugi pentru orgă op. 60
- Fr. Liszt – Fantezia şi Fuga pe tema B-A-C-H, pentru orgă
- Max Reger - Fantezia şi Fuga pe tema B-A-C-H, pentru orgă şi alte lucrări de Ferruccio Busoni, Carl Nielsen, Arthur Honegger, Francis Poulenc, Arnold Schönberg, Anton Webern, Luigi Dallapiccola, Krzysztof Penderecki etc.

[10] http://www.mutopiaproject.org/cgibin/piece-info.cgi?id=614

- caracter instrumental – ambitus larg, intervale diverse
- procedee de prelucrare melodică: *repetare, secvențare, modulare, fragmentare, inversare, ornamentare melodică,* (mai rar) *recurență*



J. S. Bach – *Arta Fugii*, Fuga 3.
Inversarea temei (forma directă a temei este inclusă în capitolul introductiv al prezentei lucrări)[11]

RITMICA

- apariția *metrului clasic divizionar* = sistem de măsurare a ritmului şi de organizare a duratelor muzicale bazat pe o durată maximă (*nota întreagă*) divizibilă pe principiul binar. Sistemul metric a dus la clarificarea organizării ritmice a mai multor voci *simultane* (prin folosirea barelor de măsură), la apariția *temelor ritmice* (combinate cel mai frecvent cu *temele melodice*), la apariția formulelor *metro-ritmice* (*sincopa* şi *contratimpul*).

- procedee de prelucrare ritmică: *repetare, secvențare, fragmentare, recurență, ornamentare ritmică*, *augmentare, diminuare,* trecere din *binar* în *ternar* şi invers

Secvență (progresie) = reluarea unei formule melodico-ritmice pe o treaptă superioară sau inferioară.

*Inversare = schimbarea sensului intervalelor într-o melodie (*ascendent *devine* descendent *şi invers).*

Recurență = schimbarea ordinii sunetelor, intervalelor sau duratelor într-un şir dat (de la sfârşit spre început).

Augmentare = dublarea duratelor

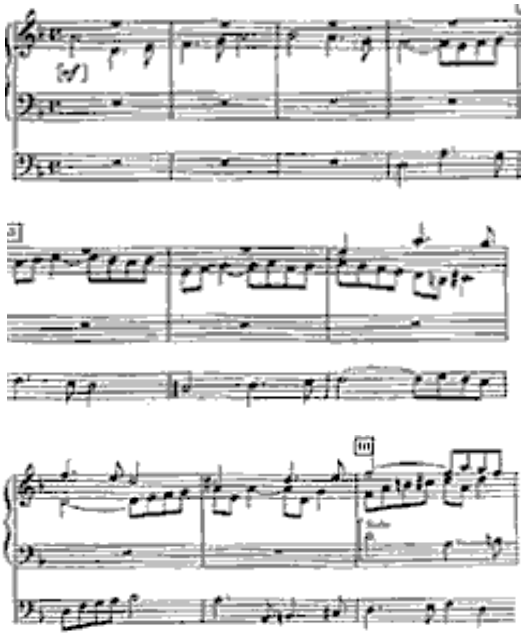
Diminuare = înjumătățirea duratelor

[11] http://pipedreams.publicradio.org/articles/artoffugue/pictures1.shtml#3

- din combinarea ritmului cu sistemul metric divizionar apar şi *ritmurile interioare* = formule ritmice sau melodico-ritmice care ies de sub rigoarea accentelor metrice, creând poliritmii.

Ex : *Preludiul* din *Partita nr. 3 pentru vioară solo în mi major*

- *agogica* este **diversă** în ansamblul creațiilor muzicale ale Barocului ori în genurile cu mai multe părți (Ex *suita, concertul, sonata etc.*), dar **uniformă / unică** în cadrul aceleiaşi piese / părți a unei piese (Ex *allemande*). Schimbările de *tempo* din interiorul unei piese apar de regulă odată cu cadența finală, printr-un *rallentando* discret.



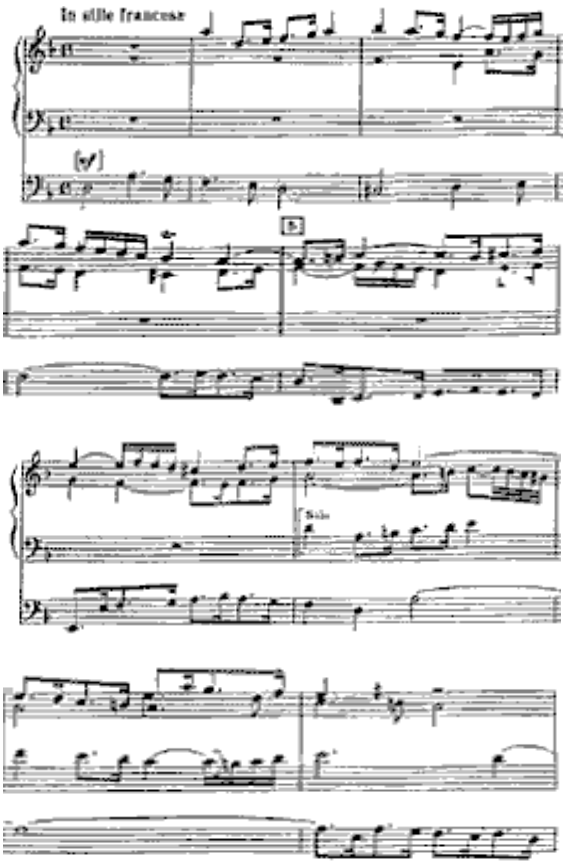
J. S. Bach – *Arta Fugii*, Fuga 5.
Inversarea, ornamentarea melodică şi ritmică a temei.

J. S. Bach -
Die Kunst der Fuge,
BWV 1080 *(Arta Fugii):*

Ultima lucrare a compozitorului, creată în anii 1748-1749, rămasă neterminată şi publicată postum, în 1750.
Cuprinde 14 fugi şi 4 canoane, concepute pe o temă unică, în re minor.

Manuscrisul nu precizează cărui instrument/ansamblu îi este destinată muzica, deşi, după scriitură, se pare că autorul a avut în vedere instrumentele cu claviatură.

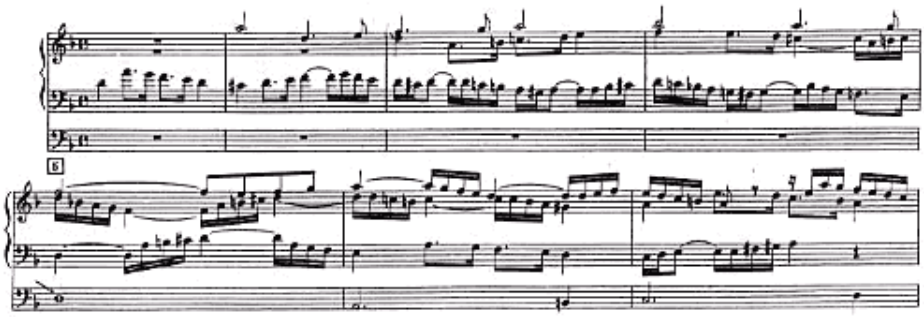
Lucrarea este aşadar interpretată de obicei la clavecin, pian, orgă sau cvartet de coarde.
Au fost realizate de asemenea diferite versiuni orchestrale, între care cele ale lui Erich Bergel, Hermann Scherchen, Wolfgang Gräser ş.a.



J. S. Bach – *Arta Fugii*, Fuga 6.
Inversare, ornamentare melodică şi ritmică a temei, precum şi prezentare în *stretto*.

„Arta Fugii”,
Structura lucrării:

- Fuga 1 – monotematică, 4 voci
- Fuga 2 – monotematică, 4 voci
- Fuga 3 - monotematică, 4 voci, tema inversată
- Fuga 4 - monotematică, 4 voci, tema inversată
- Fuga 5 – tema ornamentată (O), formă directă (D) şi inversată (I), 4 voci
- Fuga 6 – tema O, D, I, diminuată (d), 4 voci
- Fuga 7 – tema O, D, I, d, augmentată (A), 4 voci
- Fuga 8 – triplă (3 teme, variante ale temei principale), 3 voci
- Fuga 9 – dublă (1 variantă a temei + tema A), 4 voci
- Fuga 10 – dublă (1 variantă a temei + tema O, I), 4 voci
- Fuga 11 – triplă (3 teme, variante ale temei principale – inversări ale temelor din Fuga 8), 4 voci
- Fuga 12 – monotematică, tema adaptată ternar; fuga cuprinde două secțiuni, a doua reprezentând inversarea strictă a celei dintâi, 4 voci
- Fuga 13 - monotematică, tema variată melodic şi ritmic (triolete); contrasubiectul opune formula ritmică 8me cu punct-16me; fuga cuprinde două secțiuni, a doua reprezentând inversarea strictă a celei dintâi, 3 voci
- Fuga 14 – dublă (tema O, I + 1 variantă a temei), 4 voci – similară şi simetrică cu Fuga 10
- Canon 1 – la 8^{vă}, tema variată, D, I, A
- Canon 2 - la 8^{vă}, tema ternară
- Canon 3 –la 10^{mă}, tema ternară, sincopată
- Canon 4 – la 12^{mă}, tema variată melodic şi ritmic



J. S. Bach – *Arta Fugii*, Fuga 6. Tema în versiune augmentată şi diminuată; în *stretto*; directă şi inversată; ornamentată melodic şi ritmic.

DINAMICA

În Baroc, *dinamica* reprezintă o componentă *secundară* a limbajului muzical.

Efecte dinamice: cel mai frecvent apare relația *forte–piano* (efectul de ecou). Efectele dinamice sunt rar notate în partitură, fiind deduse cel mai adesea din profilul melodico-ritmic. Ex:

- *repetarea* unei formule melodico-ritmice cu nuanța *forte* se face în mod obişnuit în nuanța *piano* (sau invers).
- *secvențarea* implică de asemenea modificări de nuanțe, de regulă *creşteri dinamice*.

Evidențierea vocilor distincte în cadrul tipului numit *polifonie latentă* se face *şi* prin *dinamică*: conferirea unor *nuanțe* diferite *vocilor* diferite.

Polifonie latentă =
linie melodică aparent unică, însă care,
prin ambitus, procedee de prelucrare melodico-ritmice (precum repetarea, secvențarea, fragmentarea, arpegii, figurații etc.),
diferențieri dinamice,
prezintă planuri melodice distincte, ce sugerează voci simultane.
Ex. J.S.Bach – Preludiul nr. 1 în do major din WK I
sau Ciaccona pentru vioară solo din Partita nr. 2 în re minor.

TIMBRELE

Construcția instrumentelor – mai ales cele de coarde, orga, clavecinul – cunoaşte o evoluție spectaculoasă încă de la mijlocul sec. al XVI-lea. De aici,

- evoluția *tehnicii* de interpretare instrumentală,

- cultivarea *virtuozității* instrumentale,
- apariția *stilului concertant,*
- apariția genurilor *pur* instrumentale: *suita, sonata, fuga, preludiul etc.*
- adoptarea acordajului *temperat*[12]
- Continuă cultivarea *vocilor*, dar mai ales în combinație cu instrumentele. Unele principii de tehnică instrumentală se adaptează şi la interpretarea vocală. Ex. *stilul concertant, virtuozitatea, improvizația*.

Fuga – gen şi formă

Suita – gen şi formă

Sonata (barocă) – gen

Concertul – gen

Passacaglia – gen şi formă

Ciaccona – gen şi formă

Rondo (scris şi „rondeau”) – gen şi formă

TIPURI DE PLURIMELODIE (SINTAXE)

- **Polifonia –** în special *imitativă*; *liberă*; *latentă.* Genuri şi forme reprezentative: ***fuga, invențiunea, canonul, passacaglia, ciaccona***
- **Monodia acompaniată** apare cel mai adesea în Baroc sub forma ***Stilului concertant.*** Genurile reprezentative: ***concertul*** şi ***aria***. Preluată mai ales din muzica laică de provenienţă populară. Apare, alături de alte tipuri de plurimelodie, în *operă* şi în marile genuri vocal-simfonice (oratoriu, cantată ş.a.), de asemenea în *suită, sonată, partită etc.*
- **Omofonia**. Genul reprezentativ: ***coralul***

ARMONIA

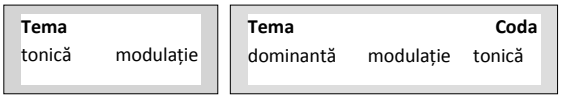
[12] *Temperanța sonoră* = sistem de intonație în care **2M (tonul) = 9 come,** iar **semitonul diatonic (Ex *mi-fa*) = semitonul cromatic (Ex *mi-mi#*) = 4,5 come.** Acest sistem a fost aplicat instrumentelor cu claviatură, începând din sec. al XVIII-lea. Datorită *temperanței* s-a simplificat acordajul instrumentelor, s-a simplificat folosirea sistemului tonal, a alterațiilor, iar termenul de *enarmonie* a căpătat o altă semnificație decât cea originară: ***identitate sonoră*** *a două sunete/intervale/acorduri cu denumiri diferite* (Ex *sol# = lab*; *si–fa = si–mi#*; *acordul de 7^{mă} de dominantă = acordul de 6^{tă} mărită*). În antichitatea greacă,în Evul mediu şi în muzica bizantină (până astăzi), *enarmonie* = prezența ***micro-intervalelor / sferturi de ton.***

- Are la bază sistemul tonal – prin urmare *gândirea verticală*, principii şi reguli de organizare a vocilor *simultane*. Regulile armoniei tonale stau în egală măsură la baza *melodicii* ca şi a *plurimelodiei.*
- Păstrează încă unele relații modale.
- Se precizează tot mai multe reguli privind folosirea funcțiunilor tonale, a acordurilor şi răsturnărilor acestora, reguli ale pregătirii, aducerii şi rezolvării *disonanțelor*, ale modulației *etc.*

Formele muzicale ale Barocului se caracterizează prin:
- asimetrie (care nu exclude simetria)
- predomină monotematismul (prezența unei singure teme); pluritematismul nu este exclus, dar constituie excepții (ex. fuga dublă, triplă etc.)

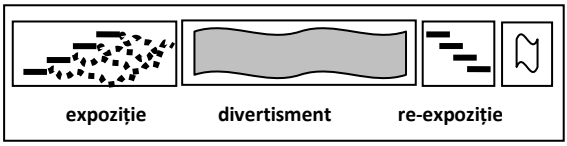
FORME / STRUCTURI MUZICALE

- cea mai răspândită este *forma S = forma de suită = forma bipartită monotematică* (2 secțiuni inegale – asimetrice, o singură temă) :



Forma S (Suită)

- *fuga* – formă *tripartită monotematică* (3 secțiuni inegale, o singură temă), *polifonică imitativă* :



Forma de Fugă

- *passacaglia* şi *ciaccona* – forme polifonice variaționale
- *rondo* (scris şi *rondeau*) – **A B A C A D A**
- *libere / improvizatorice*
- tripartită – **A B A**

GENURI

❖ Instrumentale

- cu formă strictă – *suita, sonata, fuga, concertul*
- improvizatorice – *preludiul, toccata, fantezia*
- polifonice – *fuga, passacaglia, ciaccona*
- omofonice – *coralul*
- concertante – *concerto grosso*, *concertul* solistic, *aria* instrumentală

❖ Vocal-instrumentale

- religioase – *oratoriul, cantata, missa, coralul, motetul, imnul*
- laice – *opera, cantata laică*

DESCRIEREA PRINCIPALELOR GENURI MUZICALE DIN BAROC

SUITA:

este *gen* şi *formă*. Forma de *suită* a fost prezentată în sub-capitolul despre forme muzicale în Baroc, fiind caracterizată drept *bi-partită monotematică* sau *Forma S*.

Ca *gen*, suita cuprinde patru dansuri principale:

❖ *allemande, courante*[13], *sarabanda, giga* – sunt părțile principale ale suitei în Baroc.

Ex J.S.Bach – ***Suitele pentru violoncel solo***:

Suita nr. 1 în sol major BWV 1007: *preludiu,* ***allemanda, courante, sarabanda,*** *menuet I, menuet II,* ***gigue***

Genul de Suită barocă *= ciclu de piese (în număr variabil) cu caracter diferit (dansant, liric sau polifonic), diverse ca melodică, ritmică, agogică, dar unitare prin tonalitate.*

Ex. ***J. S. Bach – Suita nr. 1 pentru orchestră în do major*** cuprinde: *Uvertura, Courante, Gavotte I, Gavotte II, Forlane, Menuet I, Menuet II, Bourrée I, Bourrée*

Suita nr. 2 pentru orchestră în si minor *cuprinde: Uvertura, Randeau, Sarabande, Bourrée I, Bourrée II, Polonaise, Double, Menuet, Badinerie.*

[13] sau *corrente*

Suita nr. 2 în re minor BWV 1008: *preludiu,* ***allemanda, courante, sarabanda,*** *bourrée I, bourrée II,* ***gigue***

etc.

La acestea se mai adaugă diverse alte dansuri (Ex *menuet, bourrée, badinerie etc.*), piese lirice de origine vocală sau concertantă (Ex *aria*), piese improvizatorice sau introductive (Ex *preludiu, uvertura, fantezia, intermezzo*), piese polifonice cu formă strictă. (Ex *ciaccona, passacaglia, fuga*).

Când una din părțile suitei se repetă, *dar în formă ornamentată*, această nouă parte poartă titlul de *Double* (ea reprezintă aşadar „dublura" *variată* a unei părți de suită).

- suita a dat naştere unor genuri înrudite: *sonata* şi *partita*. Prezentăm în continuare structura *Sonatelor* şi *Partitelor pentru vioară solo* de Bach:

Sonata nr. 1 în sol minor BWV 1001 : *Adagio, Fuga-Allegro, Siciliana, Presto*

Partita nr. 1 în si minor BWV 1002 : *Allemanda, Double, Corrente, Double-Presto,*

Sarabande, Double, Double

Sonata nr. 2 în la minor BWV 1003 : *Grave, Fuga, Andante, Allegro*

Partita nr. 2 în re minor BWV 1004 : *Allemanda, Corrente, Sarabanda, Giga,*

Ciaccona

Sonata nr. 3 în do major BWV 1005 : *Adagio, Fuga, Largo, Allegro assai*

Partita nr. 3 în mi major BWV 1006 : *Preludio, Loure, Gavotte en Rondeau, Menuet I,*

Menuet II, Bourrée, Giga

Sonata barocă =
gen instrumental asemănător suitei. Părțile poartă denumiri de termeni agogici (Allegro, Grave, Presto etc.).

Partita =
gen instrumental răspândit în special în muzica germană, ale cărui părți poartă denumiri de termeni agogici (Allegro, Grave, Presto etc.) dar şi de dansuri (allemande, sarabande etc.).

CONCERTO GROSSO

= gen instrumental interpretat de 2 grupuri – solişti (grupul *concertino*) şi *tutti* (*ripieni* [14], ansamblul orchestral). Are structura de bază a *sonatei baroce*, la care se adaugă *stilul concertant* (principiul *dialogului*).

Ex Cele 6 *Concerte brandenburgice* [15] de Bach au următoarea componență:

Flugelhorn, instrument de suflat din alamă, înrudit cu trompeta barocă

Clavecin

Instrumente muzicale din Baroc:

Violone

[14] *ripieno* (it.) = mixtură, amestec.
[15] Se numesc „brandenburguce” deoarece au fost dedicate în anul 1721, Margrafului Christian-Ludwig de Brandenburg şi aparțin genului de *concerto grosso*.

Cele 6 Concerte brandenburgice de Johann Sebastian Bach:

Concertul	Părțile	Grupul *concertino* (solistic)	Grupul *ripieni* (*tutti*)
Nr. 1 în fa major BWV 1046	*Allegro* *Adagio* *Allegro* *Menuet - Polonaise*	I - 2 corni, 3 oboi, fagot, vioară II – oboi, vioară III – vioară IV - 2 corni, 3 oboi, fagot	**fg, continuo, coarde**
Nr. 2 în fa major BWV 1047	*Allegro* *Andante* *Allegro assai*	I - trompetă, flaut[16], oboi, vioară II – flaut, oboi, vioară III - trompetă, flaut, oboi, vioară	**continuo, coarde**
Nr. 3 în sol major BWV 1048	*Allegro* *Adagio* *Allegro*	clavecin	**3 vl, 3 vla, 3 vcl, 1 cb**
Nr. 4 în sol major BWV 1049	*Allegro* *Andante* *Presto*	2 *flauto dolce*[17], vioară	**continuo, coarde**
Nr. 5 în re major BWV 1050	*Allegro* *Affettuoso* *Allegro*	flaut, vioară, clavecin	**coarde (fără vl II)**
Nr. 6 în si bemol major BWV 1051	*Allegro* *Adagio ma non tanto* *Allegro*	2 viole, 2 *viole da gamba*	***continuo* (violoncel, contrabas, clavecin)**

[16] Și aici partitura originală indică *recorder* = flaut drept, fără clape
[17] Flautul drept, vertical sau *Blockflöte*.

Fuga:

este *gen* şi *formă*. Ca *gen*, reprezintă o piesă instrumentală constituită dintr-o singură mişcare (parte), cu caracter polifonic imitativ şi formă de *fugă* (tripartită monotematică). Poate fi precedată de un gen improvizatoric: *preludiu, toccata, fantezie*.

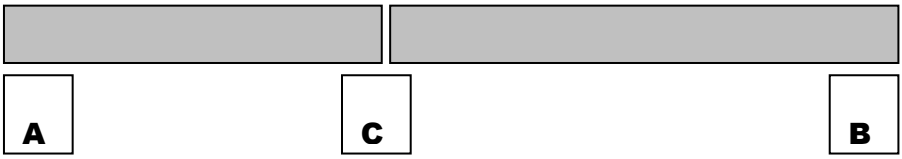
Opera – prezentarea şi istoricul genului constituie temă separată.

1. **Estetica muzicală** –

❖ Unitatea în diversitate –

- *tema* = *unitatea*; prelucrarea acesteia = *diversitatea*
- *tonalitatea* = *unitatea*; ipostazele acesteia = *diversitatea*
- *sistemul metric* = *unitatea*; *ritmul* = *diversitatea*
- genul de suită: tonalitate unică = *unitatea*; melodica, ritmica, tempoul, caracterul părților suitei = *diversitatea*

❖ Sunt preferate proporțiile *asimetrice* – de la construcția *temei*, până la formele mari. Apare în mod frecvent proporția asimetrică după *Secțiunea de aur* (desigur, fără a fi urmărită în mod conştient) :



Conform relației:

$$\frac{AB}{CB} \quad \frac{CB}{AC}$$

unde

AB = 1
AC = 0,382
CB = 0.618

Proporția asimetrică a Secțiunii de aur

- *Creatorul şi interpretul* se află în umbra *muzicii* însăşi; nu se născuse încă statutul de *artist-vedetă.*
- Domină *muzica religioasă*;
- Cu toate acestea, în secolul al XVIII-lea câştigă teren spectacolul de *muzică cultă laică* – pentru început în saloanele sau micile teatre private ale nobililor – muzică instrumentală, balet (francez) sau operă.

Ricercar =
*gen instrumental polifonic imitativ, apărut în sec. XVI. Provine din motetul vocal şi reprezintă etapa intermediară către **fuga.** Dispare în sec. XVIII.*
(G. Denizeau – „Să înțelegem şi să identificăm genurile muzicale", Ed. Meridiane, Buc. 2000, p. 96)

CÂTEVA DETALII ÎN PLUS

Secolul al XVIII-lea în cultura europeană reprezintă Barocul şi Rococo-ul în arhitectură, precum şi Barocul târziu, Rococo-ul şi Clasicismul vienez în muzică.

Care era ambianța muzicală a timpului ?

Mai întâi, muzica religioasă, concepută pe măsura şi în spațiul spiritual şi acustic al catedralei monumentale – romanice, dar mai ales gotice – în inima căreia trona orga, din ce în ce mai sofisticată şi mai spectaculoasă în construcție. Orga, împreună cu corul de catedrală vor da naştere în secolul al XVIII-lea unor genuri muzicale specifice, prefigurate încă din Evul Mediu timpuriu: *missa, motetul*, apoi *coralul, oratoriul, cantata*.

În interiorul marilor catedrale occidentale, sunetul îşi dezvăluia în voie armonicele naturale, mai întâi în monodia gregoriană, apoi în cântarea polifonică renascentistă – cultivatoare a consonanțelor perfecte – în fine, în constelația armonică a sistemului tonal, construit după principiile rezonanței naturale şi deci ideal pentru acest spațiu. Considerăm aşadar că *tonalitatea* a fost o urmare firească a unei evoluții de limbaj muzical, dar şi a unui mediu acustic predilect, în speță a mediului catedralei occidentale.

Spațiul ecleziastic îşi menține în secolul al XVIII-lea locul central în viața comunității – în special în cea spirituală, culturală şi artistică. Schimbări spectaculoase şi mai ales bruşte nu apar în interiorul fenomenului muzical religios apusean din această epocă. Transformările de limbaj – în special trecerea de la *modalismul diatonic* (specific Renaşterii) la *tonalitate*, de la polifonia *liniară* la cea *tonală imitativă* – se face aproape insesizabil, pe parcursul secolelor XVI şi XVII.

De aceea, în secolul al XVIII-lea noutatea o va reprezenta genul laic, îndeosebi muzica instrumentală, genurile destinate *salonului* – în prima jumătate a veacului – şi *sălii publice de spectacol* – în ultimele decenii. *Salonul* regal, nobiliar sau chiar burghez începe să constituie al doilea centru de atracție pentru producțiile artistice, după catedrală sau capelă. Tot ceea ce nu putea fi reprezentat în cadrul ecleziastic şi nu constituia manifestare populară, ci se adresa unor gusturi mai elevate, avea drept cadru de desfăşurare încăperi de dimensiuni mai largi din palate, castele ori diverse alte imobile mai importante din marile oraşe. Aceste încăperi nu aveau la început numai destinație artistică (muzicală), fiind saloane ale familiilor bogate, destinate recepțiilor, petrecerilor ori altor ocazii speciale.

De regulă erau încărcate cu mobilă şi ornamente, în binecunoscutul stil

rococo[18]. De aici, o acustică improvizată, uneori chiar neadecvată unui număr mare de interpreți. Artele ies din spațiile de marmură şi piatră, intrând în saloanele elegante, îmbrăcate în lemn, catifea, pluş, satin, mătase şi dantelă, unde finețea şi subtilitatea sunt considerate calități estetice mai mari decât măreția şi caracterul impunător. Aşa se face că genurile muzicale predilecte vor fi mai întâi cele dansante, alternând curând cu piese lirice – interpretate de voce cu acompaniament instrumental ori piese exclusiv instrumentale – şi astfel s-a născut *suita*. Au urmat în mod firesc şi neîntârziat *sonata* (barocă, apoi cea clasică)*, concertul, simfonia* şi *cvartetul de coarde.*

Toate aceste genuri, reprezentative pentru Barocul târziu şi Clasicismul vienez, sunt totodată emblematice pentru spațiul acustic oferit de *salonul european* al secolului al XVIII-lea.

„Rigoarea lucrului compus este mai mare în cultura *sonatei*, care continuă în alt plan şi în alte condiții o seamă de sugestii venite sau preluate din cultura piesei vocale, crescând odată cu eşafodajul contrapunctic al vocilor şi al sub-ansamblurilor, cu polifonia cântului policoral, cuprinzând şi multitudinea ramificațiilor concertante. Cultura *suitei* se deschide în schimb arcuirii în interminabil, în spații de timp infinite teoretic şi practic nețărmurite, atingând durate peste măsură de mari, perpetuând însuşiri caracteristice piesei de dans. De aceea *suita* se simte mai puțin în largul ei când este chemată să edifice forme monumentale dispuse în blocuri demarcate în unitatea întregului, dar mai fericit alcătuită când variază şi memorează în progresii armonioase o tematică virtual unică, conjugată cu exigențe de mişcare şi rafinamente ornamentale. Suprapunerea în straturi a acestor culturi survine în evoluții poliplane.”[19]

Şi astfel, universul estetic clasic (incluzând în acesta şi latura instrumentală laică a preclasicismului german, reprezentativă în aceeaşi măsură cu cea religioasă, având în plus valențe novatoare) s-a concentrat pe cultivarea:

economiei de mijloace, *a simetriei în sinteză cu asimetria,*

a unității în diversitate,

a echilibrului între mijloacele de limbaj şi de expresie.

---

[18] „Termenul *rococo* pare să fi fost creat prin asociere cu *barocco*, cuvânt italian însemnând *baroc,* şi cu *racailles* şi *coquilles*, cuvinte franțuzeşti, însemnând *pietricele* şi respectiv *scoici, cochilii* – elemente larg folosite ca motive decorative în stilul rococo. Prin urmare, rococo-ul trebuie privit ca o modificare sau variație a barocului, nu ca un stil opus acestuia. Efectul său este de baroc domesticit, mai bine adaptat caselor orăşeneşti decât palatelor, cu toate că era folosit în ambele tipuri de clădiri.” W. Fleming – *Arte şi idei,* vol. II, Ed. Meridiane, Buc. 1983, pp. 144-145.

[19] W. G. Berger – *Estetica sonatei baroce,* Ed. muz. Buc. 1985, p. 24.

Bach a rămas fidel catedralei – muzica acestui spațiu se potrivea de minune personalității şi temperamentului său. De aceea, chiar şi muzica sa ne-religioasă poartă amprenta solemnă, măreață, austeră a spiritului liturgic. El a cultivat până la perfecțiune stilul şi formele polifonice imitative, atât de adecvate spațiului de catedrală.

Händel însă a fost toată viața „vasal" celor lumeşti – *operei*, serbărilor regale fastuoase, genurilor instrumentale laice de salon. El a rămas astfel un maestru al *stilului concertant*, al *suitei* şi *sonatei*, al genului sincretic – *opera*.

PRINCIPALELE GENURI VOCAL-INSTRUMENTALE RELIGIOASE

ORATORIUL

„*Oratoriul* a fost creat de clericul italian Filippo Neri[20], fiind caracteristic ambianței spirituale renascentiste din sec. al XVI-lea, din Italia. Genul nu avea o structură rigidă, ci dimpotrivă, era flexibil. Născut în cadrul întâlnirilor religioase conduse de Neri, în locuința sa de la *San Girolamo,* în 1552, ca un ansamblu de lecturi şi conversații spirituale, într-un grup restrâns de prieteni, *oratoriul* a devenit în scurt timp tot mai cunoscut. Numărul participanților, făcând necesară desfăşurarea într-un spațiu mai larg. Reuniunile s-au mutat astfel mai întâi într-un hambar aflat deasupra aceleiaşi biserici *San Girolamo*, apoi într-o încăpere din apropiere, în continuare în biserica *San Giovanni* de pe malul Tibrului şi în final la Vailicella, atrăgând o lume pestriță, compusă din nobili de la curte, dar şi din mulți oameni de rând şi meşteşugari, care participau în număr mare în timpul lor liber sau în zilele de sărbătoare.

Oratoriul = „lucrare muzicală de mari proporții (depăşind 60 min.), cu caracter dramatic, pentru solişti, cor şi orchestră, divizată în mai multe părți, prezentată exclusiv în cadrul concertului."
(*Dicționar de termeni muzicali,* Ed. şt. şi enc. Buc 1984, p. 350b. Aici, termenul de *concert* desemnează un tip de spectacol muzical ***fără mişcare scenică***.)

[20] Filippo Neri (1515-1595) cleric italian, născut la Florența şi mort la Roma, sanctificat de Biserica Catolică în anul 1622. Moaştele sale au fost aduse în biserica *Santa Maria della Vallicella* din Roma şi apoi răspândite în numeroase lăcaşuri creştine din Italia şi din afara ei. Vezi şi capitolul *Opera, privire istorică.*

Modul de desfăşurare nu era strict, adaptându-se la diferitele niveluri de cultură: pe durata a peste două ore, fiecare era liber să intre ori să iasă, după posibilități şi interes. Predicile se desfăşurau sub formă de dialog, într-un limbaj simplu şi direct şi, pentru a crea o comunicare mai apropiată cu credincioşii, predicatorul nu era aşezat în amvon, ci în mijlocul participanților.

Oratoriul începea cu citirea unor cărți sfinte şi a vieții unor sfinți; apoi aveau loc predicile. Urmau cântări de slavă, interpretate de prieteni muzicieni, precum Giovanni Animuccia şi Francisco Soto Langa. Aceştia îşi vor publica lucrările muzicale încă din timpul vieții lui Filippo Neri, trecând treptat de la monodia simplă la discursul polifonic. *Oratoriul* ca gen muzical nu se născuse încă. Evenimentul va avea loc în jurul anului 1600, odată cu *opera*. Dar rădăcinile sale se află fără îndoială în acele întâlniri spirituale organizate şi conduse de Filippo Neri, în jurul anului 1552. Ritualul continua cu o scurtă intervenție a părintelui Filippo sau a unuia dintre apropiații săi, după care rugăciunile finale încheiau întâlnirea.

Spre seară, un grup mai restrâns de credincioşi se întâlneau din nou, pentru alte rugăciuni şi meditații, de câteva ori pe săptămână, după reguli mult mai stricte. Din aceste reuniuni restrânse, numite „oratoriu mic" s-a născut comunitatea credincioşilor de pe lângă biserica *San Giovanni dei Fiorentini*, ai cărei membri se conduceau după reguli precise, fără însă a constitui un ordin ecleziastic propriu-zis. Filippo Neri n-a avut o asemenea intenție în special datorită înclinației sale native spre libertate şi non-conformism. «*Pentru ca poruncile să nu ne fie încălcate, nu trebuie să poruncim*!» – obişnuia el să spună."[21]

Oratoriul are o temă, un subiect, personaje.

Structura oratoriului în Baroc

- Momente vocal-instrumentale solistice:
aria, recitativul, arioso

- Momente vocal-instrumentale colective:
duet, trio, cor, coral

- Momente instrumentale:
uvertura (sinfonia), intermezzi, alte introduceri la diverse momente ale oratoriului

Aria =
principala componentă solistică a genurilor muzical-teatrale sau piesă independentă. Lucrare solistică, vocal-instrumentală sau instrumentală, de durată relativ restrânsă, cu formă determinată, caracter liric. Cel mai adesea se exprimă prin monodie acompaniată.

Recitativul =
Ca şi în operă, recitativul oratoriului în Baroc era fie secco = solistul declama pe o melodie extrem de simplă, textul literar, iar grupul concertino sau doar clavecinul marca momentele de respirație ori încheierile de fraze / versete prin cadențe; fie accompagnato = declamația solistului era însoțită permanent de grupul instrumental.

[21] http://users.libero.it/luigi.scrosoppi/santi/filippo.htm

- ***Tema*** – cel mai adesea este religioasă.

- ***Subiectul*** – poate proveni din Vechiul sau din Noul Testament, poate înfățișa întâmplări din viața lui Iisus, a Mariei, a altor sfinți (Ex: Händel: *Israel în Egipt, Samson, Judas Maccabhaeus*), poate evoca personaje biblice (Händel: *Messiah, Saul*) sau sărbători creştine (Bach: *Weihnachts Oratorium – Oratoriul de Crăciun*).

  Când subiectul evocă *patimile lui Iisus*[22], cu texte preluate din Evanghelii, oratoriul se numeşte *Passion* (*Patimi*), la care se adaugă numele evanghelistului. Cele mai cunoscute *Patimi* (*Passion*) sunt cele ale lui Bach, după Evangheliile lui Ioan şi Matei – *Johannespassion* şi *Matthäuspassion*.

- ***Personajele*** – de obicei există: un *povestitor* (solist - *Evanghelistul*); un *comentator* (corul, personaj colectiv, asemenea corului din teatrul antic grecesc; corul poate apărea şi multiplicat, în grupuri corale) şi *personajele propriu-zise* (în *Matthäuspassion*, personajele sunt: *Iisus, Iuda, Pilat, Petru, soția lui Pilat, două slujnice*).

Arioso =
componentă solistică a genurilor muzical-teatrale din Baroc, intermediară între recitativ şi arie. Are caracter vocal-instrumental, durată şi formă nedeterminate, dependent de textul literar şi preponderent melodic. Arioso-ul a fost principala formă solistică de exprimare la începuturile operei (sec. XVII, în opera seria), a dispărut la mijlocul sec. al XVIII-lea şi a revenit în structura operei în sec. XX, începând cu opera veristă.

CANTATA

Are structură asemănătoare cu oratoriul, dar la o „scară" redusă

caracterul este de cele mai multe ori *liric,* mai rar *epic* sau *dramatic*

tema – atât religioasă cât şi laică

Cantata *= cantare, it. a cânta. Lucrare muzicală de proporții relativ reduse (sub 60 min.), cu caracter dramatic, pentru solişti, cor şi orchestră, divizată în mai multe părți, prezentată exclusiv în cadrul concertului. Provine din madrigalul solistic italian.*

[22] mai exact: *Cina cea de taină, Trădarea lui Iuda, Prinderea lui Iisus, Judecata* şi *Răstignirea.* Muzica *Patimilor* datează din primele secole ale creştinismului catolic şi se leagă de ritualul liturgic din *Vinerea Mare*. Prin tradiție, textul era preluat dintr-una din cele patru *Evanghelii* – de aici titlul specific: *Patimile după Ioan, Matei, Luca* sau *Marcu.*

număr redus de personaje

număr redus de interpreți – 1-2 solişti, grup vocal, ansamblu instrumental cameral sau numai orgă / clavecin / *continuo*

Missa = principala slujbă a creştinismului apusean (catolic).

*Missa apare în sec. IV. Missio sau dimissio (lat.) = trimitere, încheiere. Când slujba se încheia, preotul pronunța sintagma **Ite missa est** (Plecați, slujba s-a încheiat!) celor de altă credință, cerându-le astfel să părăsească biserica. Principalele părți ale missei (similare cu liturghia ortodoxă) sunt: Kyrie eleison (Doamne miluieşte), Gloria (Slavă), Credo (Crezul), Sanctus -Benedictus (Sfânt-Binecuvântat), Agnus Dei (Mielul Domnului).*

MISSA

În Baroc, a apărut *missa* vocal-instrumentală, care ulterior va deveni piesă de concert independentă de serviciul liturgic. Structura muzicală este asemănătoare cu cea a oratoriului. Dăm pentru exemplificare structura *Missei în si minor* de J. S. Bach.

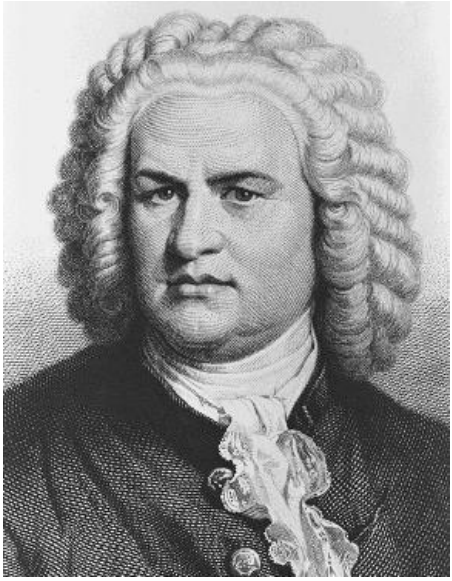
I. **Missa**	Kyrie	Kyrie eleison	**cor**
		Christe eleison	**duet soprana I-II**
		Kyrie eleison	**cor**
	Gloria	Gloria in excelsis	**cor**
		Et in terra pax	**cor**
		Laudamus Te	**aria soprana II**
		Gratias agimus tibi	**cor**
		Domine Deus	**duet soprana I-tenor**
		Qui tollis peccata mundi	**cor**
		Qui sedes ad dexteram Patris	**aria alto**
		Quoniam tu solus sanctus	**aria bas**
		Cum sancto spiritu	**cor**

II.	**Symbolum nicenum**	**Credo**	**Credo in unum Deum**	**cor**
			Patrem omnipotentem	**cor**
			Et in unum Dominum	**duet soprana I-alto**
			Et incarnatus est	**cor**
			Crucifixus	**cor**
			Et resurrexit	**cor**
			Et in spiritum sanctum	**aria bas**
			Confiteor	**cor**
			Et exspecto	**cor**
III.	**Sanctus**	Sanctus	Sanctus	**cor**
IV.	**Osanna, Benedictus, Agnus Dei**	Osanna, Benedictus	Osanna	**cor dublu**
			Benedictus	**aria tenor**
			Osanna	**cor dublu**
		Agnus Dei	Agnus Dei	**aria alto**
			Dona nobis pacem	**cor**

Bach – *Missa în si minor pentru soprană, alto, tenor, bas, cor şi orchestră BWV 232*[23]

[23] Deşi Bach era lutheran convins, acest fapt nu l-a împiedicat să creeze capodopere în genurile religioase catolice, precum *Missa în si minor* ori *Magnificat*. În 1733 Bach era cantor la Leipzig. În acel an a fost ales noul prinț elector al Saxoniei, Friedrich August II. Pentru a intra în grațiile acestuia şi a obține postul de *capelmaistru*, Bach i-a prezentat şi dedicat primele două părți dintr-o missă catolică (prințul era catolic), *Kyrie* şi *Gloria.* Această *Missă* a fost interpretată pentru prima oară la Dresda, în acelaşi an. Urmarea: în 1736, Bach a fost numit *Hofkomponist* al curții din Dresda. Cele două părți au fost apoi incluse de compozitor în marea *Missă în si minor.* Capodopera bachiană a fost finalizată între anii 1742-1745.

COMPOZITORI AI BAROCULUI



JOHANN SEBASTIAN BACH
1685-1750

DATE BIOGRAFICE

1685, 23 februarie	**S-a născut la Eisenach (Germania), Johann Sebastian Bach**, fiul lui Ambrosius Bach.
1693	Intră la Şcoala latină din Eisenach.
1694	Îi moare mama.
1695	Îi moare tatăl. Rămâne în grija fratelui său mai mare.
1700	Corist la Lüneburg
1703	Organist la Arnstadt. Compune primele lucrări muzicale.
1704	Compune prima *cantată.*
1707	Organist la Mühlhausen. Se căsătoreşte cu Maria Barbara, cu care are 7 copii, din care supraviețuiesc 4. Între aceştia – Wilhelm Friedemann şi Carl Philipp Emanuel

1708 Se mută la Weimar.

1717 Muzician la curtea prințului Leopold de la Köthen.
Concerte pentru vioară şi orchestră. Suitele pentru violoncel solo.

1720 Moare soția sa Maria Barbara.
Compune *Sonatele* şi *Partitele pentru vioară solo*

1721 *Suitele franceze şi engleze pentru clavecin* / pian
Concertele brandenburgice.

1722 Se recăsătoreşte cu Ana Magdalena, cu care are 13 copii, din care supraviețuiesc 6.
Woltemperierte Klavier (*Clavecinul bine temperat*) vol. I.

1723 Devine cantor la *Tomaskirche* (Biserica *Sf. Toma*) din Leipzig.
Compune *coraluri, toccate, preludii pentru orgă.*
Johannespassion (*Patimile după Ioan*)*, Magnificat*

1726 *Toccata şi Fuga în re minor pentru orgă.*

1727 *Passacaglia şi Fuga în do minor pentru orgă.*

1729 *Matthäuspassion* (*Patimile după Matei*)

1730 *Fantezia cromatică şi Fuga*

1733 *Missa în si minor*

1734 *Weihnachtsoratorium* (*Oratoriul de Crăciun*)
Se retrage din postul de cantor.

1740 Fiul său Carl Philipp Emanuel Bach devine clavecinist la curtea regelui Prusiei.

1744 *Woltemperierte Klavier* (*Clavecinul bine temperat*) vol. II

1747 *Musikalisches Opfer* (*Ofranda muzicală* – versiuni pentru clavecin şi pentru orgă) - ciclu de 13 piese:

Ricercar (la 3 voci)
5 *canoane*
Sonata a tré (pentru flaut, vioară şi *continuo*)
5 *canoane*
Ricercar (la 6 voci)

1749 *Arta Fugii* (versiuni pentru clavecin şi pentru orgă) – ultima sa lucrare,

neterminată.
Orbeşte.

1750, 28 iulie **Moare la Leipzig.** Este înmormântat în Biserica *Sf. Toma.*

CREAȚIA – CATALOGUL **BACH WERKE VERZEICHNIS (BWV)** CUPRINDE:

Lucrări vocal-instrumentale

Cantate religioase, laice
Motete
Misse
Magnificat
Patimi / Passion
Oratorii
Coraluri

Muzică instrumentală

Lucrări pentru orgă
Lucrări pentru clavecin / pian
Lucrări pentru coarde – sonate, partite, suite
Concerte – grossi (brandenburgice), solistice
Suite pentru ansamblu instrumental

LIMBAJ MUZICAL

1. Bach a consacrat şi demonstrat *practic* complexitatea tehnică şi expresivă a ***sistemului tonal***

Ex : *Das Wohltemperierte Klavier* (*Clavecinul bine temperat*) cuprinde în cele 2 volume 48 fugi precedate de 48 de preludii:

Volumul I – 24 *preludii* & 24 *fugi* în toate tonalitățile majore şi minore – *Do, do, Do#, do#, Re, re, Mib, mib, Mi, mi, Fa, fa, Fa#, fa#, Sol, sol, Lab, sol#, La, la, Sib, sib, Si, si*

Volumul II – 24 *preludii* & 24 *fugi* în toate tonalitățile majore şi minore – *Do, do, Do#, do#, Re, re, Mib, re#, Mi, mi, Fa, fa, Fa#, fa#, Sol, sol, Lab, sol#, La, la, Sib, sib, Si, si*

Importanța monumentalei lucrări constă în:

- Demonstrarea practică a importanței *sistemului tonal* şi familiarizarea interpretului cu „culoarea" şi caracteristicile fiecărei tonalități. Sistemul tonal aflându-se încă în perioada „copilăriei" sale, Bach a simțit nevoia expunerii fiecărei tonalități de două ori – mai întâi în volumul I, apoi în volumul II.
- Ilustrarea a 2 genuri muzicale reprezentative ale Barocului **-** *preludiul* şi *fuga*.
- Ilustrarea uneia din formele reprezentative ale Barocului - *fuga*
- Exercițiul dualismelor estetice *unitate–diversitate* şi *libertate–rigoare*
- Dezvoltarea *tehnicii pianistice*
- Dezvoltarea *gândirii polifonico-armonice tonale* a interpretului.

2. Bach a consacrat şi demonstrat practic importanța ***temei muzicale*** in cadrul organizării:

   melodicii
   polifoniei
   formelor
   genurilor

3. A demonstrat practic mijlocele de ***variație melodică***

   Ex : ipostazele *temei* în *Arta Fugii, Variațiunile Goldberg, Passacaglia în do minor etc.*

4. A consacrat şi demonstrat *practic* valoarea ***metricii divizionare*** şi combinării acesteia cu *ritmul*. De aici – ***ritmurile interioare***

   Ex : *Preludiul* din *Partita nr. 3 pentru vioară solo în mi major*

5. A demonstrat practic mijlocele de ***variație ritmică şi metro-ritmică***

   Ex : ipostazele *temei* în *Arta Fugii, Variațiunile Goldberg, Passacaglia în do minor etc.*

6. Contribuții remarcabile la ***dezvoltarea tehnicii interpretative instrumentale***: *orgă, clavecin/pian, instrumente cu coarde şi arcuş* (vioară, violoncel)

Ex : lucrări pentru orgă, *Invențiuni la 2 şi 3 voci, Das Wohltemperierte Klavier, Sonate, Suite şi Partite pentru clavecin/pian, pentru vioară şi pentru violoncel*

7. Geniu al ***polifoniei tonale –*** *imitative, ne-imitative, latente*

   Ex *polifonie latentă* : *Preludiul* din *Partita nr. 3 pentru vioară solo în mi major*

8. Întăreşte şi ilustrează practic ***regulile armoniei tonale***

   Ex : Coralele *à cappella*

9. Ilustrează magistral principalele ***forme muzicale*** ale Barocului: *fuga, suita, passacaglia, ciaccona*.

   Tot în domeniul formelor muzicale, aplică creațiilor sale proporții matematice[24] asimetrice, care se verifică uimitor de frecvent prin *secțiunea de aur*[25].

   Nu lipsesc nici proporționările *simetrice.*

   Ex. *Preludii mici pentru pian*

10. Ilustrează magistral principalele ***genuri muzicale*** ale Barocului: *fuga, suita, passacaglia, ciaccona, concertul, coralul, oratoriul, cantata, missa, motetul etc.*

11. ***Estetica*** muzicii lui Bach –

    - Creații ale sale au în acelaşi timp un pronunțat *caracter didactic, pedagogic*, dar şi *originalitate, fantezie*

    - Muzica sa ilustrează în mod uimitor *rigoarea* respectării regulilor, dar şi *excepția* de la acestea; *spiritul scolastic*, dar şi *fantezia*.

    - Muzica sa religioasă ilustrează:

      o credință profundă, sinceră

      perceperea divinității şi a relației dintre aceasta şi credincios de pe poziția spiritului şi inteligenței de geniu

---

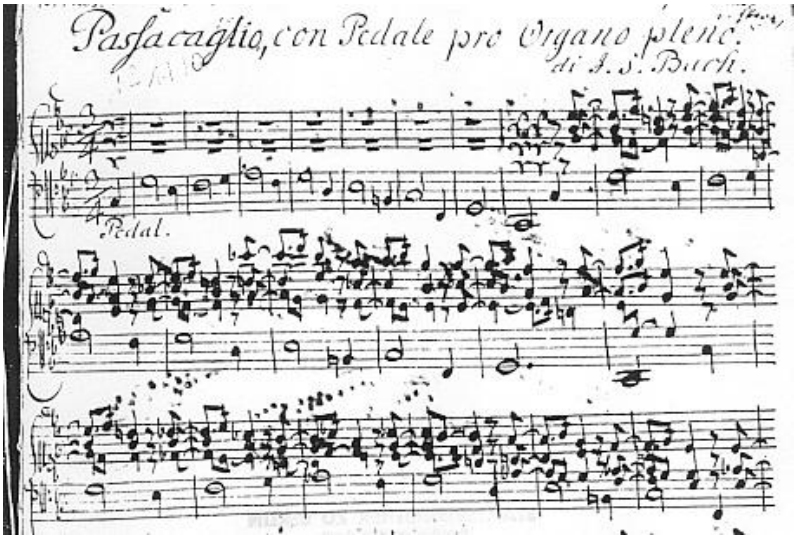
[24] de care nu s-a dovedit că a fost conştient ori preocupat. Cu atât mai mare este meritul său, cu cât proporționările – simetrice sau asimetrice – i-au fost dictate de un instinct genial.

[25] Numărul 0,618 aplicat la cele mai diverse componente ale formelor, până la lucrarea în ansamblul ei.

credința de tip protestant – sobră, austeră, interiorizată, abstractă

- Proporțiile simetrice sau asimetrice creează *un echilibru* atât în construcția de ansamblu a lucrărilor, cât şi în conceperea tuturor componentelor acestora (teme – cu motive şi celule motivice – fraze, organizarea ritmică şi alegerea tipurilor de metru – binar sau ternar – aplicarea regulilor şi principiilor tonale în armonie şi polifonie, *etc.*)

- Creația sa în ansamblu reprezintă *o sinteză*, o confluență a *trecutului* (modalismul diatonic, polifonia renascentistă, genurile tradiționale religioase *ş.a.*) cu *prezentul* vremurilor sale (prima jumătate a sec. al XVIII-lea), prefigurând în acelaşi timp *viitorul* muzicii occidentale, în special în privința drumului ulterior al *tonalității,* al regulilor *armoniei* şi *contrapunctului*, al procedeelor *variaționale* (melodice, ritmice, armonice, polifonice).



Bach – *Passacaglia în do minor,* prima pagină a manuscrisului autograf[26]

[26] http://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/6/6f/AutograafBach582_2.jpg

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL
1685-1759

DATE BIOGRAFICE

1685, 23 februarie	**S-a născut la Halle (Germania), Georg Friedrich Händel.** Tatăl – felcer la curtea Ducelui de Saxa.
1697	Îi moare tatăl.
1701	Urmează cursuri juridice la Universitatea din Halle.
1703	Este angajat organist la catedrala din Halle. Părăseşte Universitatea şi pleacă la Hamburg.
1704	Opera *Almira*
1705	Opera *Nero*
1706-1710	Călătoreşte în mai multe oraşe italiene: Florența, Roma, Veneția, Napoli. Cunoaşte creația lui Arcangelo Corelli şi Domenico Scarlatti.

1709	Opera *Agrippina*
1710	Opera *Rinaldo*
1710-1711	Capelmaistru la Hannovra
1711	Se stabileşte la Londra.
1712	Opera *Il pastor fido*
1713	Opera *Teseo*
1717	Suita *Muzica apelor* compusă cu ocazia serbărilor din grădina Vauxhall.
1718	Pastorala *Acis şi Galateea.* Opt suite pentru clavecin.
1719	Ia ființă *Royal Academy of Music*, condusă de Händel. Muzicianul îndeplineşte şi funcția de compozitor al curții regale britanice.
1724	Operele *Giulio Cesare* şi *Tamerlano*
1726	Primeşte cetățenia britanică. Scrie opera *Scipione*
1728	Are loc la Londra primul spectacol cu *Beggar's Opera*
1736	Opera *Atalanta*, oratoriul *Alexander's Feast*
1737	Suferă un atac cerebral, în urma căruia paralizează pe partea dreaptă. În urma mai multor tratamente şi băi, cu un efort de voință ieşit din comun, îşi revine în mod spectaculos în şase săptămâni.
1738	*Concerte pentru orgă şi orchestră*
1739	Opera *Xerxes*, oratoriile *Saul* şi *Israel în Egipt*. 12 *Concerti grossi op. 6*
1741	Ducele de Devonshire îl invită la Dublin. Este apreciat şi aclamat de publicul englez. Se bucură de favorurile casei regale britanice.
1742	Compune la Dublin oratoriul *Messiah.*
1743	Oratoriul *Samson*
1746	Oratoriul *Judas Maccabhaeus*
1749	Suita *Focuri de artificii.* Oratoriul *Jephta*

1753	Orbeşte.
1759, 14 aprilie	**Moare la Londra. Funeraliile au loc la *Westminster Abbey.***

CREAȚIA LUI HÄNDEL

- **Muzică de cameră -** pentru orgă, sonate solo, trio-sonate[27]
- **Concerte** – pentru harpă, oboi, orgă, vioară; concerti grossi
- **Muzică pentru clavecin / pian** – suite, sonate
- **Opere** - de tip *seria*, arii de concert
- **Muzică vocal-instrumentală** – oratorii, motete, imnuri, cantate, psalmi *ş.a.*
- **Muzică orchestrală** – lucrări ocazionale: *Muzica apelor, Foc de artificii* (suite)

IMPORTANȚA CREAȚIEI LUI HÄNDEL

Muzica lui Händel prezintă o mare forță de atracție asupra publicului. Personalitatea puternică, voința de fier a compozitorului s-au reflectat în discursul său muzical. Limbajul său a asimilat influențe diverse – italiană, germană, engleză – rămânând original în acelaşi timp. Ştia să abordeze *noul* fără să abandoneze *tradiția*. Influența germană: s-a manifestat în coraluri, oratorii – ex. *Messiah.*

În genul de *operă* a adoptat stilul *omofonic* şi *monodia acompaniată*, eliminând excesul de *polifonie*. Când a simțit că preferințele englezilor pentru operă

[27] a chamber music form for two featured instruments and continuo accompaniment, especially popular in the seventeenth- and eighteenth-centuries = gen cameral pentru două instrumente cu acompaniament de *continuo* (clavecin, 1-2 instrumente de coarde grave – viola, viola da gamba), preferat în sec. XVII-XVIII. În *Dolmetsch Dictionary Online* http://www.dolmetsch.com/defst4.htm

încep să scadă, s-a dedicat *oratoriului.* In acest gen, el sintetizează trăsături ale *passiunilor* germane, operei italiene şi motetelor engleze[28].

Fire despotică, autoritară, capricioasă, dornic de aclamații publice, Händel nu ezita să-şi însuşească partituri ale altor compozitori. Când „a împrumutat" o dată o partitură semnată de Bonocini, a fost întrebat de ce şi-a atribuit-o. Răspunsul a fost: „E prea bună pentru el; n-ar şti ce să facă cu ea !"

În acelaşi timp însă, marele muzician avea un pronunțat simț al umorului: „Când am venit prima dată în Anglia – spunea el – am găsit o mulțime de instrumentişti şi nici un compozitor; acum sunt o groază de compozitori şi nici un instrumentist !"

Comparativ cu literatura engleză – ce număra scriitori proeminenți precum Daniel Defoe (1669-1731), Henry Fielding (1707-1754) şi William Hogarth (1697-1764) – muzica britanică era nesemnificativă în sec. XVII. Henry Purcell (1659-1695) fusese ultimul mare compozitor. A fost aşadar un noroc pentru englezi că un muzician precum Händel a trăit ultimii 48 din cei 74 de ani ai săi în Anglia – anii cei mai rodnici ai creației sale. În perioada vieții lui Händel la Londra, interesul publicului pentru opera seria italiană era în plină creştere. Cum muzicienii englezi nu manifestau preocupări în această direcție, Händel a cucerit entuziasmul contemporanilor săi cu operele sale în stil italian, stil pe care-l cunoscuse îndeaproape în cei trei ani petrecuți în Italia. În Italia el luase cunoştință şi despre alte genuri reprezentative ale vremii: *oratoriul, cantata de cameră, concertul, sonata.* Îi cunoscuse totodată pe marii muzicieni Alessandro Scarlatti, Arcangelo Corelli, Antonio Vivaldi şi Tomaso Albinoni.

Deşi a întâmpinat destule piedici, compozitorul a devenit curând directorul Academiei Regale, contribuind esențial la formarea unui bun gust şi a unui rafinament în domeniul spectacolului de operă. El a adus cei mai buni solişti din Germania şi Italia. Astfel, Teatrul Regal de operă din Londra a devenit în mai puțin de un deceniu vestit pentru activitatea şi valoarea spectacolelor sale.

Vorbind despre Händel, Bach spunea: „Este singura persoană pe care aş vrea s-o cunosc înainte de a muri; şi singurul om care aş dori să fiu, în afară de mine însumi !"

---

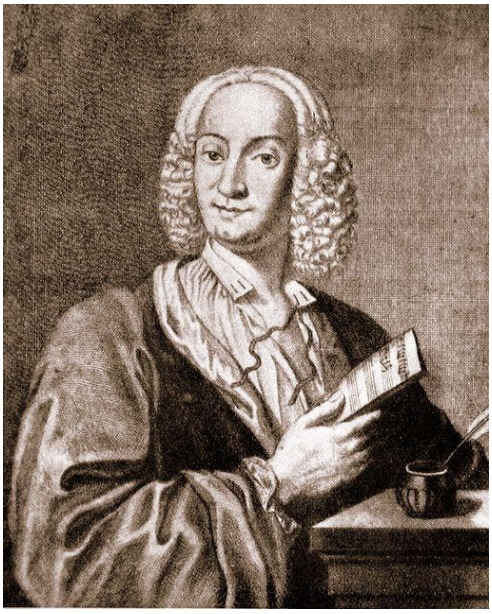
[28] este vorba despre genul *anthem* = piesă pentru solist vocal sau cor cu acompaniament instrumental, cu text în limba engleză, asemănător *motetului*, specifică Bisericii anglicane. În *Dolmetsch Dictionary Online* http://www.dolmetsch.com/defst4.htm

Händel a fost un mare melodist – calitate dezvoltată şi de influențele italiene din muzica sa.

Este de asemenea un maestru al *stilului concertant* – caracteristic Barocului: cultivarea *dialogului* între solişti şi ansamblu, precum şi punerea în valoare a calităților expresive ale vocilor şi instrumentelor vremii sale.

Casa din Londra, Brook Street 25, în care a locuit Händel

ANTONIO VIVALDI
(1675?) 1678-1741



DATE BIOGRAFICE

Se naşte la Veneția, la 4 martie 1678[29].

Primeşte primele îndrumări muzicale de la tatăl său, apoi cu Giovanni Legrenzi, *maestro di cappella* la *San Marco*.[30]

A fost primit de timpuriu ca violonist în orchestra capelei de la catedrala *San Marco*, unde era angajat tatăl său, violonistul Giovanni Battista Vivaldi.

---

[29] Informațiile au fost preluate din Ioana Ştefănescu – *O istorie a muzicii universale*, vol. I, Ed. Fund. Cult. Române, Buc. 1995, pp. 290-302.
[30] Ioana Ştefănescu – *O istorie a muzicii universale*, vol. I, op. cit., p. 292.

„În anul 1699, când a fost hirotonisit în primul grad al preoției, Vivaldi era un muzician deplin format, bun violonist, bun organist, compozitor care avea în manuscris majoritatea lucrărilor ce vor apărea publicate în editurile venețiene (*op. 1* şi *op. 2*). Se mai ştie că a obținut pe rând gradele preoției, dar că nu a putut să oficieze slujbele religioase din cauza sănătății şubrede."[31]

1703 – devine preot. În acelaşi an devine profesor la *Conservatorio della Pietà* – Şcoala de muzică de pe lângă azilul de fete *Pietà*. Activează timp de 37 de ani (până în 1740). Aceste instituții funcționau ca spital şi mănăstire în acelaşi timp, ocupându-se în special de copii orfani. Muzica se afla printre preocupările principale.

Vivaldi era aici *compozitor, dirijorul* ansamblului instrumental şi al corului, *profesor de vioară.*

„Anul 1712 deschide epoca de mare fecunditate creatoare din evoluția lui Vivaldi. La Amsterdam i se tipăreşte vestitul ***Opus 3*** – intitulat ***L'Estro armonico*** – alcătuit din *12 Concerti*[32], (primele dintre cele aproape 500 compuse pentru diferite combinații instrumentale)."[33] Culegerea cuprinde: **4** concerte pentru vioară, **1** pentru 2 viori, **1** pentru 3 viori, **2** pentru 4 viori, **2** pentru 2 viori şi violoncel, **2** pentru 4 viori şi violoncel – cu acompaniament de orchestră.[34]

1713 – *Guide dei forestieri in Venezia* (*Ghidul străinilor la Veneția*) „recomanda printre cei mai buni violonişti ai oraşului pe Giovanni Battista Vivaldi şi pe fiul său, preotul."[35]

În acelaşi an compozitorul debutează în *creația de operă* (*Ottone in Villa*). Va compune aprox. ***50 de opere***, majoritatea pentru Teatrul *Sant'Angelo* din Veneția. A compus atât opere *eroice* (*seria*) pe teme mitologice sau istorice, cât şi *comice* (*buffa*). La alegerea subiectelor a colaborat, între alții, cu maeştri ai literaturii italiene din vremea sa, Pietro Metastasio (pentru prima categorie de subiecte) şi Carlo Goldoni (pentru a doua).

---

[31] *Idem*, p. 292.
[32] „Din rândul acestor «Concerti» de Vivaldi, şase au fost transcrise (cu mici modificări) de J.S.Bach, vestite rămânând cele ce poartă nr. 8 (pentru orgă), nr. 9 (pentru clavecin) şi nr. 10 (pentru clavecin şi orchestră)." Ioana Ştefănescu – *O istorie a muzicii universale*, vol. I, op. cit. p. 293 nota 172.
[33] *Idem*, p. 293.
[34] *Idem,* p. 297 nota 181
[35] *Idem*, p. 291.

1725 – I se tipăreşte la Amsterdam ***Ciclul de concerte pentru vioară, instrumente de coarde şi bas continuu „Le quatro stagioni”*** (***Anotimpurile***). Ciclul face parte din volumul de lucrări *op. 8,* intitulat *Il cimento dell'Armonia e dell'Inventione* şi cuprinde două părți, fiecare de câte 6 concerte. Cele din prima parte au caracter programatic – *La primavera* (*Primăvara*)*, l'Estate* (*Vara*)*, l'Autunno* (*Toamna*)*, L'inverno* (*Iarna*)*, La tempesta di mare* (*Furtuna pe mare*) şi *Il piacere* (*Plăcerea*).

„Nu se ştie până în ziua de astăzi dacă a fost sau nu căsătorit cu singura femeie care a apărut alăturată numelui său în ultimele două decenii ale vieții (Ana Giraud, renumită cântăreață de origine franceză, principala interpretă a eroinelor din ultimele sale opere.)”[36]

Vivaldi consacră genul de *concert solistic.*

„Vivaldi nu a rămas în istoria muzicii prin *operele* cu care a entuziasmat publicul venețian timp de câteva decenii. Mai durabilă s-a dovedit prezența artei sale în *repertoriul religios catolic*, prin ***motetele, psalmii, laudele, rugăciunile corale*** create pentru formația de la *Pietà*, din rândul cărora se detaşează ca frumusețe melodică şi măiestrie a scriiturii vocal-instrumentale, un *Stabat Mater pentru alto, orchestră şi orgă* şi un *Credo pentru cor şi o formație de opt instrumente.*

Celebritatea pe care o are astăzi numele său se datorează cu exclusivitate vastei şi valoroasei sale creații *instrumentale*”[37]: aprox. 600 lucrări – 460 concerte, 80 sonate, 70 *sinfonii*[38].

„**Vioara** a fost, fără îndoială, principalul stimulent în creația sa”[39].

„până nu demult, în anul 1938, nu s-a ştiut nici unde şi cum i s-a sfârşit viața, după ce timp de aproape jumătate de secol cucerise un renume continental. Vivaldi a renăscut datorită marelui interes ce l-a declanşat opera lui Bach, redescoperită şi ea după un secol de uitare.”[40]

---

[36] *Idem*, pp. 290-291
[37] I. Ştefănescu, op. cit. p. 295
[38] Sensul termenului de *sinfonia* (cu „n”) era în Baroc sinonim cu *uvertura* = piesă instrumentală cu rol de introducere a unei suite, sonate, opere, oratoriu *etc.*
[39] I. Ştefănescu, op. cit. p. 295
[40] *Idem*, p. 291

Antonio Vivaldi şi-a sfârşit viața în mare sărăcie, **la Viena**, în vara anului 1741. **A fost înmormântat la 28 iulie 1741**.[41]

CREAȚIA LUI VIVALDI

Vivaldi a rămas mult timp necunoscut în viața muzicală europeană, chiar şi după ce, la începutul veacului al XIX-lea, Felix Mendelssohn-Bartholdy l-a reaşezat pe Bach pe locul cuvenit în galeria marilor nume ale istoriei muzicii. Redescoperirea lui Vivaldi i se datorează compozitorului italian din sec. XX, Alfredo Casella, care, în 1939, a organizat *Săptămâna Vivaldi*, manifestare devenită istorică, ce a cuprins prima audiție mondială a lucrării *Gloria in excelsis.* Vasta creație a lui Vivaldi continuă să se dezvăluie şi în prezent. Un manuscris intitulat *Nisi Dominus* a fost, de pildă descoperit în anul 2003, într-o bibliotecă germană. A fost interpretată şi înregistrată în 2005.

Celebritatea compozitorului italian a cunoscut o creştere spectaculoasă în special după cel de-al doilea război mondial. În 1947, omul de afaceri venețian Antonio Fanna a fondat *Institutul Italian „Antonio Vivaldi”*, avându-l pe Gian Francesco Malipiero ca director artistic, iar ca principal obiectiv de activitate descoperirea, lansarea şi editarea creației marelui preclasic. Trei filme despre viața şi personalitatea muzicianului sunt în curs de realizare din anul 2005.

În urma acestei intense redescoperiri, muzica lui Vivaldi s-a dovedit extrem de accesibilă, devenind preferată de un public tot mai numeros şi divers. A fost inclusă, alături de cea a lui Mozart, Ceaikovski şi Corelli, cu efecte terapeutice deosebit de benefice asupra comportamentului uman.

Creația lui Antonio Vivaldi cuprinde:

peste 500 de *concerte*, dintre care aprox. 350 sunt scrise pentru solist şi ansamblu de coarde, iar din acestea, aproape 230 sunt dedicate viorii soliste; cele mai cunoscute rămân *Cele patru anotimpuri* sau pe scurt *Anotimpurile* (1723?). De asemenea concerte pentru fagot, violoncel, oboi, flaut, *viola d'amore*[42], *recorder*[43] şi mandolină.

---

[41] *Idem,* p. 301.

[42] *viola d'amore* = instrument cu coarde şi arcuş din grupa violei da gamba şi violoncelului. Are 6-7 coarde principale şi 7-14 coarde secundare (aşezate sub căluş şi neatinse de arcuş).

Aprox. 40 de concerte sunt scrise pentru 2 instrumente şi coarde, iar aprox. 30 – pentru 3 şi mai mulți solişti şi ansamblu de coarde.

46 opere

sinfonii

sonate şi alte lucrări camerale

muzică religioasă – oratoriul *Juditha Triumphans*, 2 *Gloria*, *Stabat Mater, Magnificat etc.*

DESPRE PERSONALITATEA COMPONISTICĂ A LUI VIVALDI

Lui Vivaldi i se datorează stabilirea structurii genului de *concert solistic preclasic* la 3 părți – *repede/lent/repede.* Tot el, se pare, a fost printre primii care a introdus *cadența solistică de virtuozitate*. De-a lungul activității sale creatoare, muzicianul a evoluat de la stilul concertant cu un singur solist, către cel cu grup de solişti (*concertino*), ce contrastează timbral, dinamic şi prin structura discursului muzical, cu ansamblul coardelor. În pofida acestei evidente apropieri mai mari de tipul de *concerto grosso* din perioada sa de maturitate, Vivaldi creează o ingenioasă sinteză între cele două tipuri de concert, prin acordarea soliştilor rol individual de virtuozitate, procedeu specific *concertului solistic*.

Genul de lucrare compusă din momente de *ritornelli*[44] orchestrale, alternând cu pasaje solistice, cu parte lentă mediană în caracter de *arie* (monodie acompaniată) – specific creației lui Vivaldi – a inspirat numeroşi compozitori preclasici, între care pe J. S. Bach. Compozitorul german a prelucrat mai multe concerte pentru vioară de Vivaldi pentru clavecin, înscriindu-le astfel între capodoperele proprii.

Lui Vivaldi i se datorează de asemenea evoluția tehnicii violonistice, atât pentru mâna stângă, cât şi pentru cea dreaptă.

---

[43] *recorder* = flaut drept, fără clape.
[44] *ritornello* = piesă sau fragment instrumental ce face legătura între două momente principale sau solistice.

Vivaldi utilizează adesea fraze asimetrice în construcția discursului melodico-ritmic. De asemenea, pasaje cu caracter improvizatoric şi combinații coloristice pline de spontaneitate şi fantezie, care dau muzicii prospețime şi umor. Mai presus de orice, în interpretarea muzicii lui Vivaldi trebuie sesizată şi redată întreaga diversitate de expresii şi stări subiective, de la lirism şi melancolie, dinamism, chiar grotesc – produse de o inspirație genială asociată cu o personalitate complexă şi deosebit de puternică.[45]

Între filmele dedicate vieții şi muzicii lui Vivaldi se numără cel intitulat *Antonio Vivaldi, un prince à Venise* (*Antonio Vivaldi, un prinț la Veneția*), început în aprilie 2005, în regia lui Jean-Louis Guillermou. Rolul titular este interpretat de actorul Stefano Dionisi, în vârstă de 40 de ani.

Actorul Stefano Dionisi, interpretul lui Vivaldi, în filmul *Antonio Vivaldi, un prince à Venise* (2005)

[45] Text conceput pe baza ideilor prezentate în *site*-ul http://www.aam.co.uk/index.htm

ALȚI COMPOZITORI AI BAROCULUI

Barocul timpuriu, 1600-1650

Italia	**Germania**	**Franța**
Claudio Monteverdi	Heinrich Schütz	
1567-1643	1585-1672	
Girolamo Frescobaldi		
1583-1643		
Pier Francesco Cavalli		
1602-1676		

Barocul mijlociu, 1650-1700

Alessandro Stradella	Dietrich Buxtehude	Jean Baptiste Lully
1644-1682	1637-1707	1632-1687
Arcangelo Corelli	Johann Pachelbel	Marc Antoine Charpentier
1653-1713	1653-1706	1636-1704
Alessandro Scarlatti	Johann Joseph Fux	
1659-1725	1660-1741	
	Johann Kuhnau	
	1667-1722	

Anglia – Henry Purcell, 1658-1695

Preclasicismul (Barocul târziu), 1700-1750

Italia	**Germania**	**Franța**
Alessandro Marcello	Johann Mattheson	François Couperin
1669-1747	1681-1764	1668-1733
Tomaso Albinoni	Georg Philipp Telemann	Jean Philippe Rameau
1671-1750	1681-1767	1683-1764
Antonio Vivaldi	**Johann Sebastian Bach**	Jean Marie Leclair
1678-1741	**1685-1750**	1697-1764
Domenico Scarlatti	**Georg Friedrich Händel**	
1685-1757	**1685-1759**	
Benedetto Marcello	Christoph Willibald Gluck	
1686-1739	1714-1787	
Giuseppe Tartini		
1692-1770		
Pietro Locatelli		
1690-1764		
Giovanni Battista Sammartini		
1701-1775		
Giovanni Battista Pergolesi		
1710-1736		

CLASICISMUL VIENEZ, 1750-1800

Viena în sec. al XVIII-lea – Capitala muzicii clasice europene

PRECURSORI – PRE-CLASICISMUL (PRIMA JUMĂTATE A SEC. AL XVIII-LEA)

I. **Limbajul muzical al lui Johann Sebastian Bach**[46]

II. **Fiii lui Bach**

III. **Domenico Scarlatti**

IV. **Şcoala de la Mannheim**

V. **Rococo-ul francez**

VI. **Opera buffa italiană**

VII. **Sinteza lui Gluck**

[46] Pentru importanța muzicii lui J. S. Bach în pregătirea *Clasicismului vienez* a se consulta capitolul despre *Compozitorii Barocului.*

CARL PHILIPP EMANUEL BACH
1714-1788

Merite în conturarea:

formei de sonată bitematică

şi a

genului de simfonie

Deşi s-a aflat în preajma personalității covârşitoare a tatălui său şi a fost format ca muzician de acesta, Carl Philipp Emanuel s-a desprins de tradiția stilului baroc, având un rol important în conturarea limbajului clasic, în special în domeniul *sonatei pentru clavecin/pian.*

El a fost al doilea născut al familiei Bach şi cel mai cunoscut dintre fiii cantorului de la Leipzig. S-a născut la Weimar, la 8 martie 1714. După moartea mamei sale, Maria Barbara şi recăsătoria tatălui cu Ana Magdalena, familia s-a mutat la Köthen, apoi la Leipzig, unde Carl Philipp Emanuel a urmat şcoala de pe lângă Biserica *Sf. Toma* (*Thomasschule*). Concomitent, a primit o atentă şi consistentă educație muzicală din partea tatălui său, în special în domeniul clavecinului şi orgii. După vârsta de 15 ani l-a secondat adesea pe Johann Sebastian în manifestările muzicale publice.

În 1731 începe studii juridice la Universitatea din Leipzig, deşi intenția sa şi a familiei era de a urma cariera muzicală. Primele încercări componistice datează din jurul anului 1730.

În 1734 se transferă la Universitatea din Frankfurt, unde scrie muzică ocazională, participă la numeroase evenimente publice şi dă lecții de clavecin. După 1741 este menționată prezența sa ca muzician la curtea regelui Friedrich II al Prusiei, mare iubitor de muzică, el însuşi flautist, admirator pasionat al operei italiene a vremii. Cu toate acestea, preocupările lui Bach pentru muzica de clavecin îl lasă indiferent pe suveran, chiar şi atunci când muzicianul îi dedică *Sonatele* sale *Prusiene.*

În 1743, o criză de gută (boală care l-a chinuit toată viața) îl obligă pe Carl Philipp Emanuel să plece în stațiunea Teplitz din Boemia. Un an mai târziu se căsătoreşte cu Johanna Maria Dannemann, fiica unui negustor de vinuri din Berlin. Indiferența suveranului său îi provoacă hotărârea de a părăsi Berlinul. Face în acest sens mai multe încercări de a găsi un post de cantor într-unul din oraşele germane.

După ocuparea Berlinului de trupele ruseşti, în 1758, Emanuel Bach se mută în localitatea Zerbst.

După moartea lui G. Ph. Telemann (naşul său), Emanuel Bach devine succesorul acestuia la cea mai importantă biserică din Hamburg, în aprilie 1768. Aici va avea loc cea mai fructuoasă perioadă creatoare a vieții sale. Devine o personalitate cunoscută şi apreciată în viața muzicală de la Hamburg – compozitor, interpret, pedagog. După vârsta de 65 de ani, aparițiile sale publice ca interpret la clavecin devin sporadice, încheindu-se definitiv cu un concert „istoric" susținut în aprilie 1786. Programul a cuprins una din *simfoniile sale,* fragmente de Johann Sebastian Bach şi din *Messiah* de Händel, iar în final alte două compoziții proprii: *Magnificat* şi *Heilig* pentru cor dublu.

În ultimii ani continuă să compună. Moare la 14 decembrie 1788 şi este înmormântat în Biserica *Sf. Mihail* (*Michaeliskirche*) din Hamburg.

Carl Philipp Emanuel Bach a fost adeptul noilor concepții din vremea sa privind sensurile muzicii, potrivit cărora arta sunetelor trebuie să se adreseze sufletului, să trezească emoții puternice – idei lansate de curentul *Sturm und Drang* (*Furtună şi avânt*). De aici, muzica sa cuprinde o mai mare diversitate armonică, contraste de tempo, schimbări bruşte de caracter. Genurile reprezentative ale creației sale sunt *sonatele pentru clavecin, simfoniile* şi *concertele pentru diverse instrumente soliste.* După ce a părăsit curtea lui Friedrich cel Mare al Prusiei, muzicianul nu a mai fost încorsetat de gustul şi prejudecățile impuse de rege şi a avut şansa de a-şi pune în practică ideile originale privind noul limbaj muzical. Acestea s-au manifestat îndeosebi în domeniul armoniei şi al formelor – în special în conturarea formei de *sonată*

bitematică. Carl Philipp Emanuel Bach este de asemenea considerat unul dintre părinții *simfoniei clasice.*

JOHANN CHRISTIAN BACH („Bach londonezul”)
1735-1782

Merite în:

*Consacrarea **pianului** în muzica instrumentală clasică, cu tehnica şi genurile predilecte – sonata şi concertul.*

Johann Christian Bach s-a născut la Leipzig, la 5 septembrie 1735 şi a murit la 1 ianuarie 1782, la Londra. Este al unsprezecelea fiu al lui Johann Sebastian Bach. Inițierea muzicală a primit-o din partea tatălui său. Se pare că volumul al doilea din *Clavecinul bine temperat* a fost creat pentru educația sa muzicală. După moartea lui Johann Sebastian, în 1750, se mută la Berlin, la fratele său Carl Philipp Emanuel, care îi devine tutore.

În perioada 1754-1762 studiază în Italia (contrapunctul cu Giovanni Battista Martini) şi ocupă funcția de organist al catedralei din Milano. În aceeaşi perioadă trece de la lutheranism la catolicism. Este singurul fiu al lui Bach care scrie operă după tradiția italiană a vremii.

În 1762 se stabileşte definitiv la Londra. De aici supra-numele său de „Bach londonezul”. În cei 20 de ani petrecuți la Londra devine cel mai popular muzician din Anglia, mai ales datorită operelor sale reprezentate la Teatrul regal. Johann Christian Bach ocupă funcția de muzician al reginei, iar una din atribuțiile sale era educația muzicală a copiilor casei regale, de asemenea acompanierea la pian a regelui[47], care cânta la flaut. Concertele sale devin în scurt timp evenimente de mare atracție pentru publicul londonez. În primii ani petrecuți în capitala britanică îl cunoaşte şi este atras printr-o sinceră prietenie de copilul minune Mozart, aflat în turneu cu tatăl său, Leopold. Mulți istorici sunt de acord în privința influenței deosebite exercitate de Johann Christian Bach asupra micului Mozart, în domeniul melodicității discursului muzical.

La moartea lui „Bach londonezul”, Mozart îi scria tatălui său: „Este o mare pierdere pentru lumea muzicală !” El dedică memoriei prietenului său *Concertul nr. 12 pentru pian în la major KV 414*, care cuprinde în partea a doua variațiuni pe o temă de Johann Christian Bach.

Johann Christian Bach se numără printre primii compozitori care preferă *pianul* clavecinului sau altor instrumente cu claviatură specifice Barocului.

[47] Regele George III (1738-1820) din casa de Hannovra, care a domnit între anii 1760-1820.

DOMENICO SCARLATTI
1685-1757

Merite în:

*Evoluția **tehnicii** interpretative la clavecin.*

*Conturarea **genului de sonată** clasică*

*Consacrarea prelucrării tematice – **dezvoltării** – de tip clasic*

Domenico Scarlatti – fiul compozitorului italian de operă Alessandro Scarlatti – s-a născut la Napoli, în acelaşi an cu Bach-tatăl şi cu Händel. A primit îndrumări muzicale mai întâi de la tatăl său. La vârsta de 16 ani a devenit organist la capela regală din Napoli, prezentându-şi totodată primele compoziții. Curând s-a afirmat ca interpret virtuoz al clavecinului. În această privință, a devenit cunoscută competiția organizată la palatul din Roma a cardinalului Ottoboni, la care au concurat Scarlatti şi Händel. Primul a fost considerat mai bun clavecinist, în vreme ce al doilea – un redutabil organist.

Între 1715-1719, Domenico Scarlatti a activat ca *maestro di cappella* la Catedrala *San Pietro* din Roma.

În perioada 1720-1725 este profesorul de muzică al casei regale portugheze, la Lisabona, iar din 1729, timp de 25 de ani, ocupă funcția de muzician la curtea regală a Spaniei. În această perioadă, deosebit de benefică în existența sa, Scarlatti creează cele peste 500 de sonate pentru clavecin devenite emblematice pentru personalitatea sa componistică şi importante pentru conturarea genului şi formei clasice de *sonată.*

Domenico Scarlatti a murit la vârsta de 71 de ani, la Madrid, iar locuința sa de pe *Calle Leganitos* a rămas până astăzi în proprietatea urmaşilor săi.

Muzica sa pentru clavecin, în special sonatele, au reprezentat un permanent punct de atracție pentru urmaşii săi, compozitori şi interpreți: de la Chopin şi Brahms, la Bela Bàrtok şi Vladimir Horowitz.

Limbajul său muzical este dominat de *concizie*, precum şi de o inepuizabilă fantezie pe multiple planuri.

Tehnica interpretării muzicii sale presupune calități de virtuozitate de multe ori extreme.

Prelucrările tematice concepute de el deschid perspective directe către limbajul clasic vienez din a doua jumătate a sec. XVIII.

Organizarea armonică scarlattiană este bogată şi îndrăzneață prin tehnica modulațiilor şi a ornamentelor sonore.

Muzica sa conține inflexiuni spaniole, ebraice şi chiar maure.[48]

[48] The clear influence of Spanish folk music. Scarlatti's use of the Phrygian mode and other tonal inflections more or less alien to European art music is an obvious symptom of this, as is his use of extremely dissonant cluster chords and other techniques which seem to imitate the guitar. Moorish and Jewish folk music are also employed.
În *Wikipedia, the free Encyclopedia*, http://en.wikipedia.org/wiki/Domenico_Scarlatti

ŞCOALA DE LA MANNHEIM, NAŞTEREA ORCHESTREI SIMFONICE CLASICE, 1741-1778

Fenomenul muzicii culte europene a consacrat în secolul al XVIII-lea şi genul muzicii instrumentale, care, printr-o inter-influenţare permanentă cu spaţiul în care evolua, a devenit curând *muzică simfonică*.

Devenise un obicei (poate chiar o modă?) ca principi austrieci şi germani ai timpului să încurajeze şi să finanţeze muzica instrumentală şi pe slujitorii ei, angajând grupuri mai mici sau mai mari de interpreţi şi compozitori, cu misiunea de a scrie muzică şi de a o interpreta în saloanele castelelor şi palatelor, în prezenţa unui auditoriu din ce în ce mai numeros şi relativ educat. Ansamblurile s-au înmulţit, şi-au mărit numărul de interpreţi, concertele – numite *academii* – au devenit tot mai frecvente, iar în reşedinţele mai somptuase au apărut săli special amenajate în acest scop. Castelul Kismarton-Eisenstadt al prinţilor Esterhazy sau curtea de la Mannheim a prinţului-elector Karl Theodor de Pfalz-Sulzbach stau mărturie.

Merite în:

*Constituirea **orchestrei simfonice de tip clasic**.*

*Începuturile genurilor muzicale **simfonice**, în special **simfonia.***

*Creşterea importanţei **nuanţelor** (dinamicii) în interpretarea orchestrală.*

Castelul Esterhazy de la Eisenstadt [49]

[49] http://www.drive-alive.co.uk/austriaeast.htm; http://www.schloss-esterhazy.at/; http://www.castles.org/castles/Europe/Central_Europe/Austria/Esterhazy-Eisentadt/Esterhazy-Eisenstadt1.jpg

Aşa cum este deja cunoscut, părinții recunoscuți ai orchestrei clasice sunt compozitorii şcolii[50] de la Mannheim.

Compozitorii Şcolii de la Mannheim:

Franz Xaver Richter (1709-1789),
Ignaz Holzbauer (1711-1783),
Johann Stamitz (1717-1757)
Christian Cannabich (1731-1798),
***Karl Philipp Stamitz (1745-1801**), fiul mai mare al lui Johann*

Principalele centre ale muzicii instrumentale erau la mijlocul veacului al XVIII-lea oraşele germane Mannheim, Viena şi Berlin. Şcoala de la Mannheim a înflorit în timpul Prințului Elector Karl Theodor, în anii 1743-1778. Reşedința prințului era un centru înfloritor al artelor şi ştiințelor. Celebra orchestră de la curtea sa a constituit unul dintre promotorii cu rol determinant în conturarea „noului stil" muzical, creatorul *culorii simfonice*. Ansamblul a avut contribuții decisive în domeniul interpretării – al unei noi tehnici instrumentale – mai mult decât în cel al creației propriu-zise. Fondatorul Şcolii de la Mannheim a fost muzicianul boemian **Johann Stamitz**[51] **(1717-1757)**, stabilit aici în anul 1741. Sub îndrumarea sa, *capela* curții a devenit cunoscută în întregul apus european – „o armată de generali" cum era numită.

Interpretarea ansamblului cucerea în special prin *subtilitatea dinamică*, necunoscută până atunci, de la cel mai pronunțat *pianissimo*, la cel mai pregnant *fortissimo*. Folosirea tot mai frecventă de *crescendo* şi *diminuendo* a atras creşterea considerabilă a varietății expresive. Barocul, chiar şi perioada pre-clasică, consacrase o uniformitate a nuanțelor, o gamă redusă de intensități ori contraste cu efect de ecou – multe dintre acestea fiind mai curând rezultat al instinctului interpreților, decât efect al semnelor dinamice din partituri.

Orchestra de la Mannheim nu a fost creată de Johann Stamitz. Ea exista încă din anul 1720, iar membrii săi proveneau din diferite regiuni europene: Boemia, Italia, Belgia şi Austria. Până la venirea lui Stamitz, ansamblul avea doar valoare locală. După stabilirea acestuia la curtea

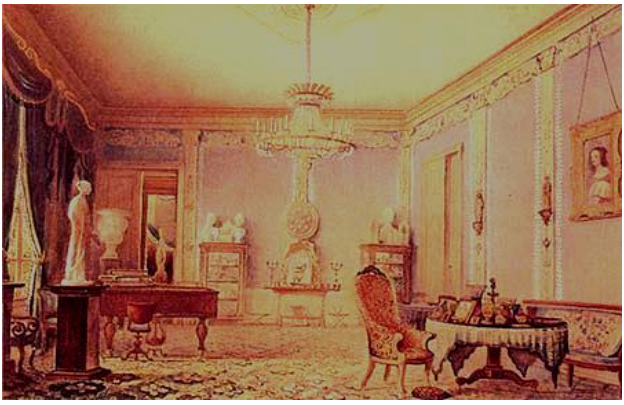
[50] Nu este aici vorba despre „şcoală" în sensul de instituție de învățământ public, ci de un grup de muzicieni – compozitori şi interpreți – adepți ai unor idei şi scopuri comune.
[51] Nume germanizat după cehescul Stemecz.

prințului, situația s-a schimbat radical. Stamitz beneficia de o mare autoritate şi de o deosebită putere de sugestie şi de manipulare a ansamblului.

Compozitorii Şcolii de la Mannheim au avut o influență hotărâtoare asupra conturării stilului clasic vienez. Între aceştia: Franz Xaver Richter (1709-1789), Ignaz Holzbauer (1711-1783), Christian Cannabich (1731-1798), culminând cu **Karl Philipp Stamitz (1745-1801**), fiul mai mare al lui Johann şi cel mai cunoscut dintre toți muzicienii grupului.

În anul 1778, când Prințul Elector Karl Theodor a devenit rege al Bavariei, mulți membri ai capelei de la Mannheim l-au însoțit la München şi astfel s-a încheiat perioada de glorie a *şcolii de orchestră de la Mannheim*.

La Mannheim – se pare – **s-a născut nucleul orchestrei moderne**, cu dispunerea în spațiu a principalelor grupuri de timbre, la început două (coarde şi suflători), la care s-a adăugat ulterior al treilea (percuția). Care ar fi explicațiile dispunerii *coardelor* mai aproape de auditoriu, *suflătorii* în planul al doilea, iar *percuția* în poziția cea mai depărtată ? Cel puțin două:



Salonul de muzică de la Mannheim[52]

Johann Stamitz (1717-1757) şi urmaşii săi „au dreptul să fie considerați drept componenți ai Şcolii de la Mannheim, ca unii ce au dus mai departe trăsăturile stilului ei interpretativ orchestral (şi chiar dirijoral, având în vedere faptul că i se atribuie lui Stamitz înlocuirea conducerii orchestrei de la clavecin cu cea de la pupitrul viorii prime). Structura orchestrei pe care o admirase Mozart (cu zece-douăsprezece viori, patru viole, patru violoncele, doi-patru contrabaşi, cu câte o pereche de flaute, oboaie, clarinete, fagoți, corni, trompete şi timpani) rămâne pentru multă vreme un model…”

(Ioana Ştefănescu – O istorie a muzicii universale, vol. II, Ed. Fund. Cult. Rom., Buc. 1996, p. 16.)

[52] http://www.schloesser-magazin.de/de/objekte/ma/ma_saekub.php

- Instrumentele cu potențial dinamic mai mic sunt mai numeroase şi se află mai aproape; cele cu potențial dinamic mai mare sunt mai puține şi mai depărtate.

- Instrumentele melodice – mai în față, cele ritmice – mai în spate.

Cu certitudine, acest amplasament al orchestrei de la mijlocul secolului al XVIII-lea nu a fost inventat „în laborator” de acusticieni, ci s-a conturat în mod firesc şi subînțeles, prin practică.

„Dispunerea concertantă a scriiturii orchestrale şi intensificarea freamătului orchestral în fraze larg arcuite, evidențierea violinelor prime în centrul imaginii sonore caracterizează acum un ciclu de mişcări atent proporționate şi în sine finite. Ca urmare, simfonia clasică timpurie este expresia unei ordonări superioare a discursului orchestral, în forme cristalizate, tipizate pe temeiul contrastului tematic precum şi prin natura tendințelor amplificator-dezvoltătoare a desfăşurării orchestrale. Procedeele instrumentale şi combinatorii se supun unor raționalizări febrile, iar inventivitatea compozitorilor-interpreți se oglindeşte într-o varietate de soluții ingenioase, multe din ele foarte simple, dar tot atât de eficiente...”[53]

[53] W. G. Berger – *Estetica sonatei clasice*, Ed. muz., Buc. 1981, p. 346.

ROCOCO-UL FRANCEZ

Rococo = „gen de ornamentație greoi şi încărcat, la modă în timpul regelui Ludovic al XV-lea al Franței.”[54]

„Termenul *rococo* pare să fi fost creat prin asociere cu *barocco*, cuvânt italian însemnând *baroc* şi cu *rocailles* şi *coquilles*, cuvinte franțuzeşti însemnând *pietricele* şi respectiv *scoici, cochilii* – elemente larg folosite ca motive decorative în stilul *rococo.* Prin urmare, *rococo*-ul trebuie privit ca o modificare sau variație a barocului, nu ca un stil opus acestuia… Rococoul se acordă cu atmosfera intimă, spirituală, de conversație rafinată, a saloanelor… Monumentalitatea, caracterul impunător, purpura fastuoasă sunt înlocuite de finețe, eleganță, culori pastelate.”[55]

Apare în principalele arte (mai ales în artele plastice) ale sec. al XVIII-lea – arhitectură, pictură, arte decorative, muzică – în special în Franța, fiind reprezentativ pentru spiritul francez.

Merite în:

Dezvoltarea tehnicii interpretative la instrumentele cu claviatură, în special la clavecin.

Dezvoltarea armoniei clasice.

Concizie, claritate, simetrie a discursului muzical.

Reprezentanți :

Pictorii Antoine Watteau (francez de origine flamandă), François Boucher, Jean Honoré Fragonard

[54] Petit Larousse, Librairie Larousse, Paris 1966, p. 924b.
[55] William Fleming – *Arte şi idei,* vol. II, Ed. *Meridiane*, Buc. 1983, pp. 144-145.

Picturi de Watteau[56]

[56] http://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/watteau/i/pilgrimage.jpg
http://www.music.indiana.edu/som/courses/m653/pictures/watteau%20guitar.jpg

Picturi de Fragonard[57]

Scriitorii englezi : Samuel Richardson, Henry Fielding, William Goldsmith

[57] http://www.flautotraverso.it/img/arte/fragonard_00.jpg ; http://cgfa.sunsite.dk/fragonar/fragona9.jpg

Compozitori:

François Couperin, supranumit ***Le Grand*** **(*Cel Mare*), 1668-1733**, important prin suitele pentru clavecin, în care aplică estetica *rococo*: ornamentație melodică bogată, dinamică discretă, uniformă, armonie transparentă, simplă, claritatea şi simplitatea plurimelodică.

Jean Philippe Rameau, 1683-1764, caracterizat prin acelaşi stil galant instrumental. A devenit cunoscut şi prin creația de operă şi balet, de asemenea prin *Tratatul de armonie* – una din primele lucrări teoretice despre principiile şi regulile înlănțuirii acordurilor în sistemul tonal clasic. *Noutăți de limbaj* : *uvertura* are legătură cu conținutul de idei al operei; *recitativul* devine din ce în ce mai melodios.

*„**Couperin** este numele celei mai bogate dinastii de muzicieni ai Franței. Nu mai puțin de doisprezece membri figurează timp de două secole în istoria muzicii ei, ca organiști, clavecinişti, compozitori.”*
François se dovedeşte un talent precoce, care îl impune, în 1693, ca muzician al Curții regale franceze, în urma unui concurs prezidat de însuși Ludovic al XIV-lea. Spre deosebire de alți contemporani ai săi, între care Lully, „Couperin a fost un artist îngândurat, retras, discret, un fin observator, doritor să ajungă la clavecinul său pentru a-i încredința multitudinea de impresii.”
Manifestă preferință pentru muzica de cameră, pentru genurile mai puțin spectaculoase şi monumentale ale vremii. Cea mai valoroasă creație a sa se adresează clavecinului, prin 27 de suite intitulate ordres. În aceste lucrări, tradiționala suită de dansuri barocă este completată şi diversificată cu piese descriptive programatice, purtând titluri sugestive: Mimi, Manon, Thérèse, Sœur Monique, L’ingénue, La mystérieuse, L’artiste, Les regrets ş.a.m.d. Aceste ordres se remarcă printr-o mare diversitate expresivă, de la strălucirea dansurilor destinate seratelor curții regale, la sobrietatea muzicii religioase; momente nostalgice, tristețe, recitativ patetic, solemnitatea coralului gregorian etc.
(Citatele şi comentariile au fost preluate din Ioana Ştefănescu – O istorie a muzicii universale, vol. I, Ed. Fund. Cult. Rom. Buc. 1995, pp. 322-329.)

Noul gen a trecut un timp neobservat datorită unor compozitori obscuri. Cel ce a atras atenția supra **operei *buffa*** şi a impus-o definitiv a fost tânărul **Giovanni Battista Pergolesi.**[58]

Premiera pariziană a operei italiene *La serva padrona* (*Servitoarea stăpână*) de Giovanni Battista Pergolesi, din anul 1746 a trecut neobservată. Opt ani mai târziu însă (în 1752) aceeaşi lucrare stârneşte entuziasm şi totodată o mare dispută între adepții tradiției operei *seria* şi cei ai noului gen comic al compozitorului Pergolesi, dispărut la numai 26 de ani (1710-1736). Inițial, opera fusese concepută ca un *intermezzo* menit a fi prezentat între actele unei opere *seria*[59]. „Subiectul nu mai aducea pe scenă zeii din Olimp sau eroii de la Troia, ci se inspira din viața de toate zilele, ridiculizând unul dintre cele trei personaje care participau la acțiune (un bogătaş bătrân, dominat de istețimea slujnicei lui).”[60]

Partizanii noului tip de operă comică italiană – *opera buffa* – „combăteau cu înverşunare convenționalismul operei franceze [în general al operei *seria*, n.n.], ale cărei numere decorative şi efecte scenice delectau doar aristocrația.”[61]

Opera buffa = tipul reprezentativ de operă comică italiană de la începutul sec. al XVIII-lea s-a numit la început *intermezzo* şi a apărut la Napoli, în jurul anului 1710. De obicei, o operă *seria* avea trei acte, între care erau prezentate *intermezzi* comice. La început, cele două *intermezzi* nu aveau nici o legătură între ele. Mai târziu însă ele aveau o acțiune unică, prezentată în două părți. Se folosea dialectul napolitan, iar personajele proveneau din teatrul popular italian numit *commedia dell'arte*: căpitanul îngâmfat, bătrâna doică, doctorul şarlatan, valetul pus pe şotii, bătrânul bogătan zgârcit, încrezutul, amorezul înşelător *etc.*

[58] Vezi *Histoire de la musique* (Roland-Manuel), vol. II, Libairie *Gallimard*, Paris 1963, pp. 6-7.
[59] Tot aşa cum în antichitate, satirele şi comediile erau prezentate între actele unei tragedii.
[60] Ioana Ştefănescu – *O istorie a muzicii universale*, vol. I, Ed. Fund. Cult. Rom. Buc. 1995, pp. 342-343.
[61] *Idem.*

CHRISTOPH WILLIBALD GLUCK
1714-1787

Merite în:

*Conturarea **tipului clasic de operă***

*Închegarea relației **teatru-muzică***

Diversificarea expresivă a genului de operă

Născut la Erasbach (Austria), 2 iulie 1714: mort la Viena, 15 noiembrie 1787.

Tatăl – pădurar în Palatinatul de Upper (astăzi în vestul Cehiei). Limba cehă a fost, se pare, limba sa maternă.

La 14 ani pleacă să studieze la Praga, unde activează ca organist. Continuă la Viena, la Milano şi în alte oraşe italiene, apoi, între 1745-1746, la Londra, unde cunoaşte muzica lui Händel.

În 1752 se află la Viena, în calitate de *Konzertmeister* şi apoi de *Kapellmeister* al prințului de Saxa-Hildburghausen.

Compune opere în stil italian şi francez

1761 – Baletul-pantomimă *Don Juan*

1762 - Opera *Orfeo ed Euridice*, creată în colaborare cu poetul Calzabigi şi coregraful Angiolini, considerată prima operă ce ilustrează „reforma” lui Gluck.

1767 – Opera *Alceste*

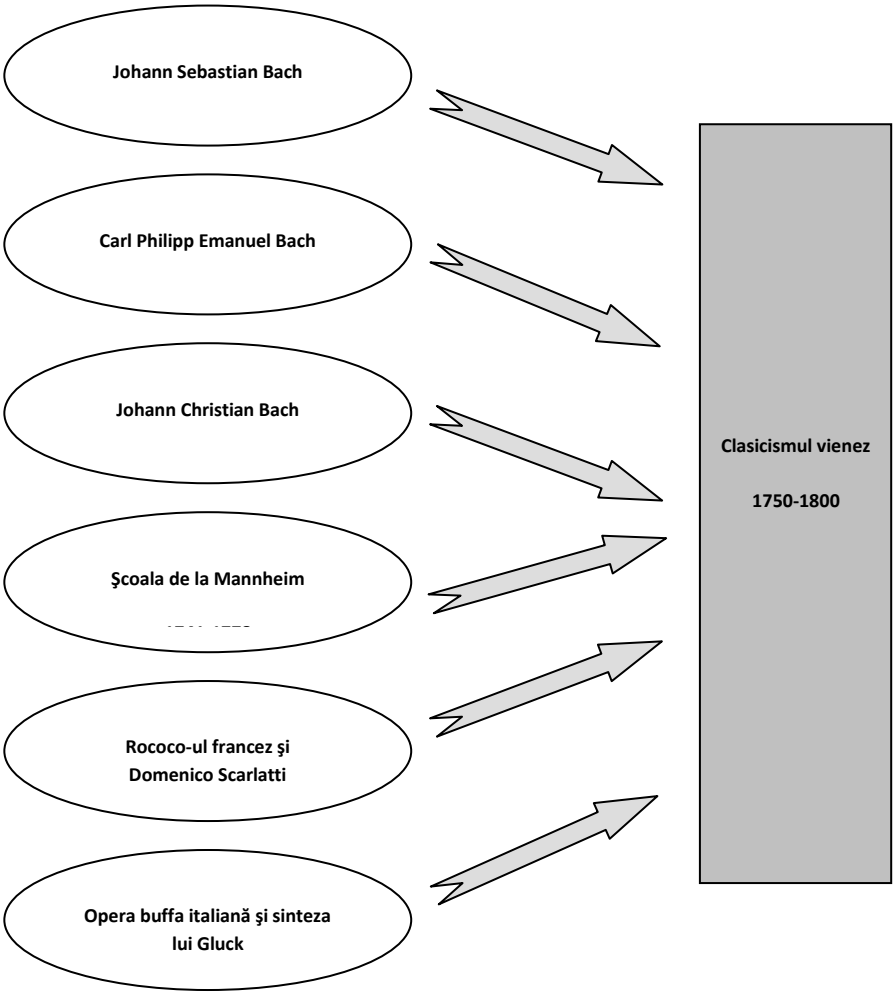
1776 – Gluck se decide să-şi aplice noile idei în opera franceză şi prezintă la Paris *Iphigénie en Aulide* (*Iphigenia în Aulida*) împreună cu versiunea franceză la opera *Orfeo* – intitulată *Orphée.* Spectacolele se bucură de mare succes.

1779 - *Iphigénie en Tauride* (*Iphigenia în Taurida*)

„Reforma" lui Gluck exprimă o nouă concepție despre *relația teatru-muzică*:

- Muzica este subordonată teatrului, textului, ideii, sentimentelor, fără ca acțiunea să fie întreruptă de tradiționalele *intermezzi* orchestrale şi mai ales de pasajele vocale de virtuozitate.
- Uvertura reprezintă o sinteză a dramei
- Orchestrația ilustrează sensul cuvântului
- Exprimare simplă, directă a emoțiilor omeneşti.
- Muzica sa este plină de dinamism, dar şi de seninătate şi sublim.
- Gluck „dizolvă" drama în muzică, nu o ilustrează cu ajutorul muzicii.

ÎN CONCLUZIE



CLASICISMUL VIENEZ

LIMBAJUL MUZICAL CLASIC

MELODICA

Sistemul de organizare sonoră este în exclusivitate ***tonalitatea***

Criteriul de bază în organizarea melodică este ***tema muzicală***

- construită după reguli tonale
- *concisă, simetrică, simplă*

Mijloace de prelucrare melodică:

- repetare, ornamentare, secvențare, modulare, fragmentare, inversare

Caracter instrumental – *ambitus* şi *intervalică* variate

RITMICA

- organizată de *sistemul metric divizionar*

- procedee de prelucrare ritmică: *repetare, secvențare, fragmentare, inversare,* (mai rar) *recurență*, *ornamentare ritmică*, *augmentare, diminuare,* trecere din *binar* în *ternar* şi invers

- *ritmurile interioare* continuă să apară între mijlocele de prelucrare ritmică

- *agogica* este mai diversificată decât în Baroc. Apar schimbări de tempo, treptate sau bruşte, în cadrul aceleiaşi piese ori părți dintr-o lucrare, notate prin termeni specifici – *accelerando, rallentando, ritenuto, meno mosso, piu mosso*.

  Ex. Mozart – *Nunta lui Figaro* – scena finală

- aceleaşi principii estetice – *simplitatea, concizia, simetria* – se aplică şi ritmului clasic

DINAMICA

Mai diversificată decât în Baroc, atât în genul vocal-instrumental, cât şi în cel instrumental – de cameră şi simfonic (acesta din urmă prin contribuția Şcolii de la Mannheim).

Mai minuțios notată în partituri (decât în Baroc). Trecerile treptate de la o nuanță la alta – *crescendo, decrescendo / diminuendo* – reprezintă noutatea adusă mai întâi de Capela de la Mannheim.

TIMBRELE

Din nou trebuie menționat meritul Şcolii de la Mannheim în constituirea *orchestrei simfonice clasice*

Consacrarea definitivă şi înlocuirea clavecinului cu *pianul*[62]

Apogeul familiei viorii şi consacrarea tipurilor moderne de instrumente: arcuşe convexe, coarde metalice *etc.*

Introducerea – către sfârşitul Clasicismului – a instrumentelor de percuție în orchestra simfonică

Iată spre comparație, structura orchestrei în lucrări aparținând celor trei clasici vienezi:

Coardele

Prin sonoritățile şi complexitatea melodică, ritmică şi dinamică, grupul coardelor se amplifică numeric în mod simțitor, de la 16-20 [63] de instrumentişti în orchestra lui Haydn şi Mozart, la 40, chiar 50 [64] în cea beethoveniană.

Suflători-percuție

În ceea ce priveşte instrumentele de suflat, iată o comparație şi mai edificatoare[65]:

---

[62] Termenul provine din sintagma *piano-forte* = calitatea noului instrument cu claviatură, bazat pe tehnica coardelor *lovite* de ciocănele, creat la începutul sec. 18, care, spre deosebire de clavecin, putea emite *diferențe de nuanțe* : *piano* şi *forte.* De aici, *pianoforte*, pe scurt – *pian.*
[63] 6-8 vl. I, 4-6 vl. II, 3-4 vla., 2-3 vcl., 1-2 cb.
[64] 12-14 vl. I, 10-12 vl. II, 8-10 vla., 6-7 vcl., 4-6 cb.

Haydn	Mozart	Beethoven
- de la 0 2 0 1/ 2 0 0 0 / cnt[66] în *Simfonia nr. 1* - la 1 2 0 2 / 2 0 0 0 / tmp în *Simfonia nr. 61* - 2 2 0 2 / 2 2 0 0 / tmp în prima *londoneză, Nr. 93* - şi 2 2 2 2 / 2 2 0 0 / tmp+3 în *Simfonia nr. 100, Militara*	- de la 0 2 0 0 / 2 0 0 0 în *Simfonia nr. 1, KV 16* - la 2 2 0 2 / 2 2 0 0 în *Simfonia nr. 26, KV 184* - 2 2 2 2 / 2 2 0 0 / tmp în *Simfonia nr. 31, KV 297* - scăzând iar numărul la 1 2 0 2 / 2 2 0 0 / tmp în *Simfonia nr. 41, KV 551, Jupiter*	- 2 2 2 2 / 2 2 0 0 / tmp în *Simfonia nr. 1, op. 21* - 2 2 2 2 / 2 2 0 0 / tmp în *Simfonia nr. 2, op. 36* - 2 2 2 2 / 3 2 0 0 / tmp în *Simfonia nr. 3, op. 55* - 1 2 2 2 / 2 2 0 0 / tmp în *Simfonia nr. 4, op. 60* - *3[67] 2 2 *3[68] / 2 2 3 0 / tmp în *Simfonia nr. 5, op. 67* - *3 2 2 2 / 2 2 2 0 / tmp în *Simfonia nr. 6, op. 68* - 2 2 2 2 / 2 2 0 0 / tmp în *Simfonia nr. 7, op. 92* - 2 2 2 2 / 2 2 0 0 / tmp în *Simfonia nr. 8, op. 93* - *3 2 2 *3 / 4 2 3 0 / tmp+3 în *Simfonia nr. 9, op. 125*

În cazul lui Beethoven este evidentă amplificarea numerică şi timbrală – 3 flaute şi flaut *piccolo*, prezența constantă a 2 oboi şi 2 clarinete, apariția a 3 fagoți şi contrafagot, 4 corni, 3 tromboni, percuție.

- Începuturile *bel-canto*-ului în tehnica de interpretare vocală – cu vibrato vocal.

- Scriitura vocală este încă marcată / influențată de cea instrumentală.

---

[65] Ordinea instrumentelor menționate în tabel este cea consacrată în cataloagele de orchestrație: („lemne”) *flaut, oboi, clarinet, fagot /* („alamă”) *corn, trompeta, trombon, tuba /* (percuție) *timpani + alte instrumente de percuție.*
[66] *continuo*
[67] 3 flaute + flaut piccolo
[68] 3 fagoți + contrafagot

PLURIMELODIA (SINTAXA MUZICALĂ)

- *Monodia acompaniată*
- *Omofonia*
- *Polifonia – imitativă şi ne-imitativă*
- *Simfonismul* – apare spre sfârşitul Clasicismului, în creația lui Beethoven.

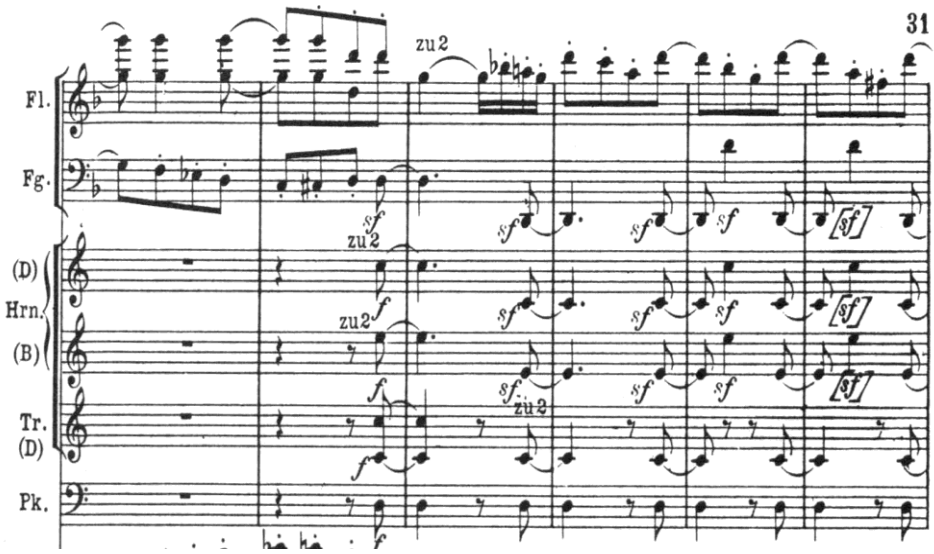
Termenul de *simfonism* este foarte frecvent utilizat, dar nu tot atât de frecvent explicat[69]. *Simfonismul* poate fi asemuit cu *dramaturgia* – jocul scenic, simultan şi succesiv al mai multor actori, reprezentați de planuri sonore distincte.

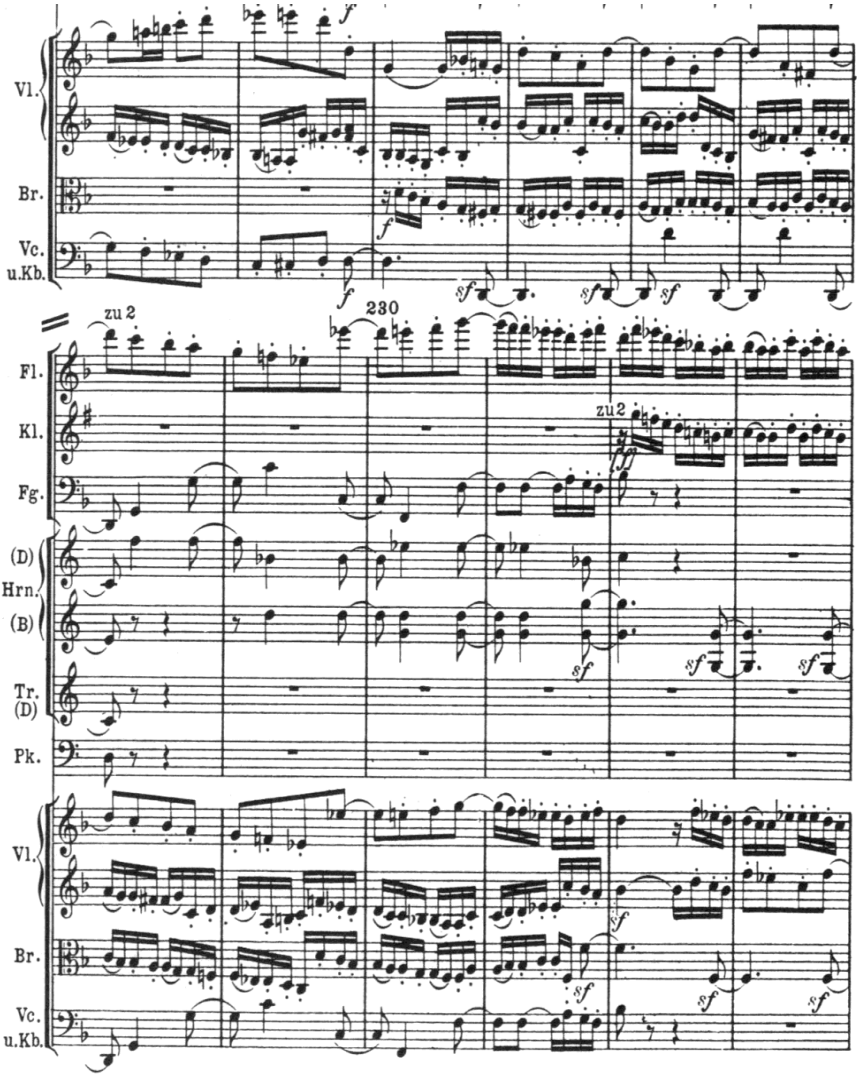
Simfonismul nu a rămas însă între limitele *simfonicului.* Este chiar mai impresionantă prezența acestui tip de dramaturgie spațială în genul cameral, de la Beethoven până în zilele noastre, în *sonate* sau *cvartete.*

În exemplele următoare – *Simfonia nr. 9* şi *Cvartetul op. 131 „Marea Fugă”* de Beethoven – apar planuri sonore distincte, cu structură proprie, situate în mod simultan, într-un plan muzical general. În primul ex. –

- a) polifonia latentă la *flaut* – b) discursul sincopat al grupului de suflători;
- a) în continuare, aceeaşi polifonie latentă la *vioara I* – b) plan sonor cu şaisprezecimi la *vioara II* şi *viola* – c) ritmul punctat la coardele grave.

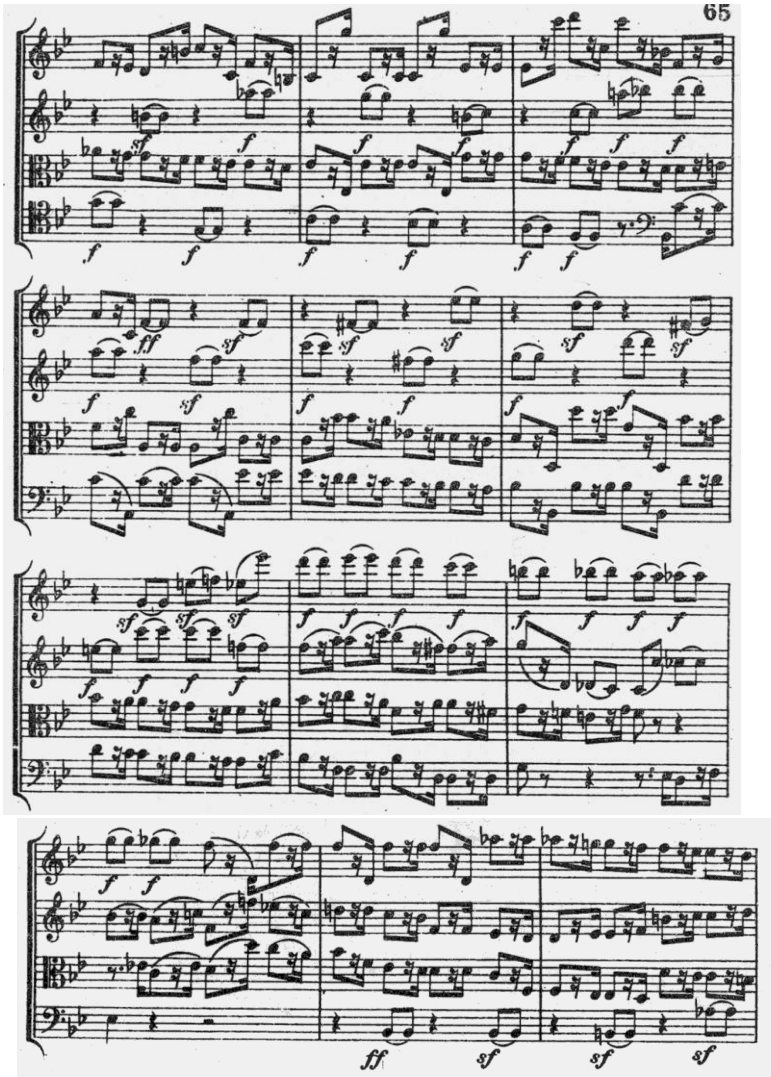
[69] O definire interesantă îi aparține lui Alexandru Leahu, în *Dicționarul de estetică generală,* Ed. Politică, Buc. 1972, p. 324b: „Concepție legată de ideea transformării genurilor muzicale într-un «loc de acțiune» şi nu numai într-un domeniu de pură expresie sau virtuozitate. Simfonismul propune o dinamică structurală specifică, bazată pe dezvoltarea şi confruntarea unor fizionomii tematice bine conturate, contrastante, în cadrul formelor ample de tipul *sonatei* sau *simfoniei.* Prin esența lui de «acțiune muzicală orientată», simfonismul devine un echivalent al dramaturgiei în câmpul muzicii instrumentale.”


31
Fl.
Fg.
(D)
Hrn.
(B)
Tr.
(D)
Pk.
zu 2
zu 2
zu 2
zu 2



Beethoven – Simfonia nr. 9, partea I

sau



Beethoven – fragment din *Cvartetul op. 133, „Marea Fugă”*

ARMONIA

Are la bază sistemul tonal – prin urmare *gândirea verticală*, principii şi reguli de organizare *simultană* a vocilor.

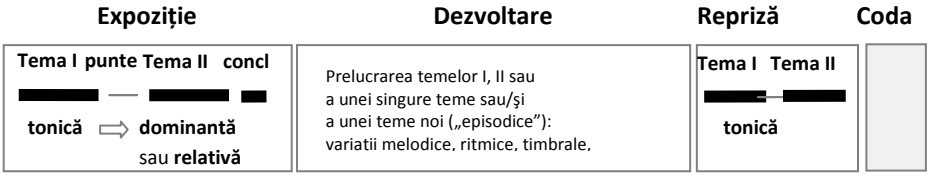
Regulile armoniei tonale stau în egală măsură la baza *melodicii* ca şi a *plurimelodiei.*

Regulile armoniei sunt mai stricte decât în Baroc:

- pregătirea, prezența, rezolvarea *disonanțelor*
- starea acordurilor – răsturnarea a II-a, mai ales – comportă tratare specială
- notele străine / melodice (*apogiatura, întârzierea, pasajul etc.*) presupun de asemenea tratare deosebită
- modulația – se face în condiții stricte, cu pregătire–modulație prorpiu-zisă–stabilire pe noul centru; la tonalități apropiate / înrudite

FORMELE

Forma reprezentativă a Clasicismului este ***sonata bitematică***:



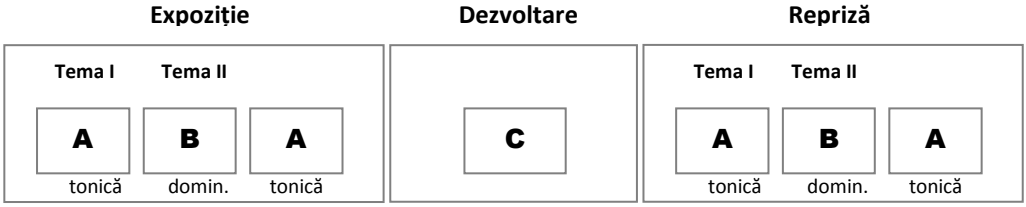
Forma de *sonată bi-tematică* se regăseşte în genurile instrumentale, cel mai adesea în partea I a genurilor:

Sonată
Simfonie
Concert
Cvartet de coarde

Alte forme clasice

rondo – A B A C A D A

rondo-sonată



lied – *tripartit* – A B A
bipartit – A B
tri-pentapartit – A B A B A

temă cu variațiuni

GENURILE MUZICALE CLASICE

Instrumentale – reprezentative, novatoare:

Sonata – 3 sau 4 părți, gen cameral, pentru 1-2 instrumente, preluat din Baroc, dar transformat substanțial față de sonata barocă. Părțile au următoarele caracteristici:

I. tempo rapid – ex. *Allegro*
tonalitatea de bază
forma – *sonată*

II. tempo lent – ex. *Andante*
tonalitate înrudită – *dominantă, subdominantă, relativă, omonimă*
forma – diversă

III. *menuet cu trio*: tempo moderat
tonalitatea de bază
ritm ternar
forma – A B A (*Menuet–Trio–Menuet*)

IV. tempo rapid – ex. *Presto*
tonalitatea de bază
forma – diversă

Simfonia – 4 părți, gen orchestral: **are structură asemănătoare cu Sonata**

Simfonia clasică reprezintă un întreg sonor „rotund", indivizibil, cu o structură tipică limbajului muzical şi esteticii epocii.

Atributele acestui gen, decantate, simplificate şi stilizate până la perfecțiune, pe parcursul a cca. cinci decenii[70] creează totodată capacitatea *simfoniei* de a se adapta la limbaje şi semnificații noi.

Prima demonstrație de geniu o face însuşi Beethoven, lărgind galeria tipurilor de simfonii cu: *simfonia*

***Drumul istoric al simfoniei** a fost creat de următorii compozitori, pe parcursul a aprox. cinci decenii (1740–1788):*
- vienezul Georg Matthias Monn (1717-1750) scrie în 1740 prima simfonie în patru mişcări;
- italianul Giovanni Battista Sammartini (1698-1775) utilizează resurse contrapunctice în scriitura omofonă;
- Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788), al doilea fiu al lui Johann Sebastian, amplifică dezvoltarea tematică;
- francezul François-Joseph Gossec (1734-1829) accentuează opoziția celor două teme principale şi echilibrează expoziția printr-o repriză integrală;
*- **Joseph Haydn** (1732-1809) fixează ciclul simfonic la patru părți, utilizează teme de factură populară;*
*- **Wolfgang Amadeus Mozart** (1756-1791) acordă importanță fiecărei părți al ciclului simfonic;*
*- **Ludwig van Beethoven** (1770-1827) simfonizează genul, creând o structură complexă şi dramatică; diversifică tipologia genului: simfonie clasică (1, 2, 4, 8), romantică (3, 5, 7), romantică programatică (6), romantică cu voci (9); înlocuieşte menuetul cu scherzo; lărgeşte planurile tonale; inversează mişcările interioare (9); transformă temele principale în grupuri tematice; lărgeşte forma de sonată de la trei la patru secțiuni, prin adăugarea codei cu aspect de a doua dezvoltare; amplifică timbral şi numeric orchestra ş.a.m.d.*
(După Dicționar de termeni muzicali, v. bibliografia, pp. 443-444.)

[70] de la prima simfonie de Monn – 1740 – până la *Jupiter* de Mozart – 1788.

romantică (*Nr. 3, Nr. 5*), *simfonia cu program* (*Nr. 6 „Pastorala”*) şi *simfonia cu voci* (*Nr. 9*).

Matricea rămâne însă mereu aceeaşi, iar timpul a verificat-o cu prisosință, dând naştere unor tipuri şi variante dintre cele mai diferite şi rezistând până în zilele noastre; e suficient să pomenim numele lui Schubert, Brahms, Berlioz, Mahler, Stravinski, Şostakovici, Prokofiev, Enescu şi chiar Bartok (în *Muzica pentru coarde, percuție şi celestă*).

Această matrice este o emanație a gândirii şi esteticii clasice, nu se reduce la numărul de mişcări, *forma* fiecăreia, raportul tonal, organizare timbrală ş.a.m.d. Le include pe toate acestea şi, mai mult decât atât, este definită de:

- *dimensiunea* întregului,
- de caracterul său *finit*,
- de *raportul* şi *relațiile dintre* componente,
- de *raportul* şi *relațiile* dintre acestea şi întreg,
- de *ethos*-ul limbajului muzical folosit.

Cvartetul de coarde – 3 sau 4 părți, gen cameral: **are structură asemănătoare cu Sonata şi Simfonia**

Structura timbrală: vioara I, vioara II, viola, violoncel

Este un gen nou, creat în Clasicism de Joseph Haydn

Naşterea, coagularea, ascensiunea şi culminația genului de *cvartet de coarde* s-au petrecut timp de şase decenii, de la *Cvartetele op. 9* de Haydn (1769), până la *Opus 135* de Beethoven şi *Moartea şi Fata* de Schubert (1826). După această perioadă, *cvartetul* a devenit un gen consacrat definitiv în patrimoniul muzical universal.

Cvartetul de coarde reprezintă o întruchipare şi mai stilizată a gândirii şi esteticii clasice decât *simfonia.* Cele patru instrumente alese prin decantări ale practicii muzicale vieneze de la mijlocul veacului al XVIII-lea[71] constituie un ansamblu „deosebit

[71] Joseph Haydn, părintele genului, a compus primele sale cvartete de coarde, *Ciclul* opus 9, în anul 1769, când scrisese deja 40 de simfonii. După mai multe tatonări făcute de compozitorii de

de omogen ca sonoritate şi posedând largi şi totodată unitare mijloace tehnice. Este capabil să redea o muzică expresivă, concentrată şi nuanțată."[72]

Analogia timbrală a celor patru instrumente şi vastul registru sonor pe care îl acoperă, fac din *cvartetul de coarde* – atât ca ansamblu, cât şi ca gen – o entitate, un întreg pe care istoria ulterioară l-a confirmat ca o valoare incontestabilă. Este, credem, ilustrarea ideală a *spiritului* şi *stilului clasic* în muzică, o *paradigmă*[73] muzicală.

Aşa se explică probabil şi preferințele lui Beethoven din ultimii săi ani, îndreptate către cvartet. După instalarea definitivă a surzeniei, muzicianul s-a retras treptat într-un spațiu componistic imaginar. Pierzând legătura cu realitatea acustică, el a compensat printr-o imaginație sonoră debordantă. Şi astfel, nu numai că a re-novat limbajul muzical tradițional, dar a demonstrat capacitatea de adaptare la nou a *cvartetului de coarde.* După Beethoven, Cvartetul nu va mai fi tratat ca un simplu *gen muzical*, ci, ca şi *simfonia* (poate mai mult chiar decât aceasta), ca *o matrice* spațial-temporală adaptabilă la cele mai diverse tipuri de limbaj muzical.

Concertul – 3 părți, gen concertant[74] orchestral. **Are structură asemănătoare cu Sonata, Simfonia şi Cvartetul.** Caracteristicile părților:

I. tempo rapid – ex. *Allegro*
tonalitatea de bază
forma – *sonată* cu *cadența solistică*[75], plasată (de regulă) între *Repriză* şi *Coda*

II. tempo lent – ex. *Andante*
tonalitate înrudită – *dominantă, subdominantă, relativă, omonimă*
forma – diversă

---

la Mannheim şi de italienii Giuseppe Tartini, Alessandro Scarlatti, Giovanni Battista Sammartini şi Luigi Boccherini, Haydn conturează matricea clasică a *cvartetului*:

- patru instrumente de coarde, de registre diferite, dar complementare totodată,
- patru părți (mişcări),
- contrast de tempo şi de caracter între părți;
- fixează raportul tonal şi
- forma fiecărei părți.

[72] George Manoliu, în *Dicționar de termeni muzicali*, v. bibliografia, p. 133.

[73] *paradigmă* = „Caz exemplar, model, prototip, situație ideală, structură-tip, arhetip, standard ş.a." Vezi *Dicționar de filozofie,* Ed. politică, Bucureşti, 1978, p. 523.

[74] *Concertant* (*stil*): it. *concertare = a fi împreună, a fi de acord*; dialog între solist şi ansamblu instrumental.

[75] *Cadența solistică* – moment solo, cu caracter şi scop de virtuozitate tehnică. Din punct de vedere muzical, *cadența* prelucrează principalele teme, având ca moment de început şi de încheiere o pedală pe *dominantă* – de aici denumirea de *cadență*.

III. tempo rapid – ex. *Presto*
tonalitatea de bază
forma – diversă (mai frecvent *rondo*)

Apare şi se impune ca gen muzical instrumental în Baroc. Tipul de *concert solistic* devine reprezentativ pentru Clasicism şi pentru epocile următoare.

Genurile vocal-instrumentale sunt în general preluate din Baroc.

Religioase – oratoriul, cantata, missa (requiem-ul), motetul, coralul, imnul

Laice – opera (vezi tabloul evoluției istorice a operei), arii de concert

ESTETICA

De ce se numeşte *Clasicismul vienez* ?

Clasicul presupune crearea de *modele* artistice, caracterizate prin: *sobrietate, echilibru, simetrie, simplitate, conciziune*. Întrucât asemenea trăsături caracterizează creația muzicală europeană (occidentală) din a doua jumătate a sec. al XVIII-lea, această epocă istorică a fost denumită *Clasicism.*

În plus, limbajul muzical al acestei epoci a devenit ulterior *modelul didactic al învățării teoriei muzicale.* Numai *după* însuşirea şi înțelegerea principiilor acestui tip de limbaj muzical, se completează şi dezvoltă cunoştințele cu alte tipuri de limbaj muzical – anterioare sau ulterioare celui *clasic.*

Compozitorii reprezentativi ai *Clasicismului* au trăit şi au creat la Viena – cel mai important centru muzical european al acelei epoci. De aici denumirea de clasicism *vienez.*

Ca **principii estetice generale**, clasicismul este prin excelență un *curent raționalist*, care plasează în centrul creației *ființa umană*; manifestă de asemenea tendința spre *ordine şi rigoare*, prin afirmarea sensului moral şi estetic la artei; pledează în fine pentru *sobrietate*, prin *neamestecul* genurilor şi *conformarea față de regulile* clasice.

- **clasicul** cultivă şi teoretizează *prototipul*, *exemplarul*, *reprezentativul*
- în spirit clasic, universul este *raționalizat* şi *geometrizat.* Cultura clasică este prin excelență o cultură *de tip geometric*, definită prin *ordine, claritate, precizie* şi *exactitate.*

- în plan estetic muzical, tentația echilibrului în tensiune derivă din elementele de construcție ale unui *ópus* clasic (ex: simetria frazelor muzicale este alcătuită din motive pe ideea întrebare/răspuns);

- instaurarea unei simetrii arhitectonice – celula, motivul, fraza, perioada sunt organizate pe baza unei proporții geometrice perfect echilibrate

JOSEPH HAYDN
1732-1809

DATE BIOGRAFICE

1732	**S-a născut la Rohrau (Austria) Franz Joseph Haydn.**
1740	Corist în corul de băieți al Catedralei *Sf. Ştefan* din Viena şi elev la şcoala de muzică de pe lângă Catedrală.
1750	I se schimbă vocea. Este exclus din cor. Predă lecții particulare de muzică.
1759	Compune primele *simfonii*

1755-1762	Cele 7 *cvartetele de coarde op. 1* numite *divertimenti a quattro.* Lucrările au 5 părți – 2 menuete.
1759	Muzician la curtea contelui Ferdinand Maximilian Morzin (în Boemia)
1760	Se căsătoreşte cu Anna Keller
1761	Muzician la curtea prințului Paul-Anton Eszterhazy, apoi a urmaşului acestuia Nikolaus Eszterhazy „Magnificul”, la reşedința de la Eisenstadt
1766	Curtea prințului se mută la Neusiedler.
1772	*Cvartetele „Soarelui” op. 20* – 6 lucrări intitulate tot *divertimenti a quattro*.
1781	*Cvartetele ruseşti op. 33* - 6 lucrări intitulate *quartett.* În aceste cvartete, *menuetul* apare pentru prima dată în alternanță cu *scherzo.*
	Îl întâlneşte pe Mozart la Viena, ocazie cu care cântă cvartete: Haydn, Mozart, Dittersdorf, Vanhall.
1787	*6 Cvartete prusiene op. 50*
1790	Moare prințul Nikolaus Eszterhazy. Moştenitorul său reduce cheltuielile de întreținere a capelei. Mai mulți instrumentişti sunt concediați. Haydn primeşte o pensie viageră şi capătă astfel mai multă independență.
decembrie	Johann Peter Salomon – impresar şi compozitor – îi propune un contract la Londra, pentru compunerea a 12 simfonii.
1790-1792	Prima perioadă londoneză – *Simfoniile 93-98*
1791	Primeşte titlul de *doctor honoris causa* al Universității din Oxford.
	Compune cu acest prilej *Simfonia nr. 92 „Oxford”.*
1793	*3 Apponyi Quartette op. 71.* Se presupune că au fost compuse pentru a fi interpretate la Londra, cu prilejul celei de-a doua vizite a compozitorului. Sunt dedicate contelui Apponyi.
	3 Cvartete op. 74
1794, ian. 1795, aug.	A doua perioadă londoneză – *Simfoniile 99-104*
1796	Se stabileşte definitiv la Viena.

1797 Cele 6 *Cvartete op. 76 „Erdödy”*, cele mai cunoscute :

Nr. 1 în sol major
Nr. 2 în re minor, „al cvintelor”
Nr. 3 în do major „Kaiserquartett”
Nr. 4 în si bemol major, „Răsăritul soarelui”
Nr. 5 în re major
Nr. 6 în mi bemol major

1798 Oratoriul *Creațiunea*

1800 Îi moare soția.

1801 Oratoriul *Anotimpurile*

1803 *Cvartetul op. 103* – ultimul cvartet de Haydn (nr. 68)

1809 Haydn moare la Viena. Este înmormântat la Eisenstadt.

CREAȚIA

Haydn a compus peste 750 de lucrări şi peste 330 de prelucrări. Între anii 1934-1971, Anthony von Hoboken a creat catalogul creației lui Haydn pe genuri. Acest catalog a fost publicat de editura *Schott* cu titlul ***Joseph Haydn – Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis***[76]**.** Ideea lui Hoboken a fost adoptată aproape unanim, astfel că în prezent, fiecare lucrare de Haydn poartă, alături de titlu, şi indicația H (sau *Hob.*) a catalogului Hoboken.

Catalogul este organizat astfel[77]:

Simfonii H I 1-108
Uverturi H I_a 1-16
Divertismente în 4 şi mai multe părți H II 1-47
Cvartete de coarde H III 1-83b
Divertismente în 3 părți H IV 1-11
Triouri de coarde H V 1-21
Duete H VI 1-6
Concerte H VII
Marşuri H VIII 1-7
Dansuri H IX 1-29
Lucrări pentru baryton[78] H X 1-12
Sonate pentru pian H XVI 1-52
Diverse piese pentru pian H XVII 1-12
Lucrări pentru pian la 4 mâini H XVII_a 1-2
Concerte pentru pian H XVIII 1-11
Ultimele Şapte Cuvinte ale Mântuitorului în versiune instrumentală H XX
Ultimele Şapte Cuvinte ale Mântuitorului în versiune corală H XX/2
Oratorii H XXI 1-3
Misse H XXII 1-14
Alte piese religioase H XXIII

[76] *Joseph Haydn – Lista lucrărilor după criteriul tematic-bibliografic.*
[77] Informațiile provin din *web site*-ul http://w3.rz-berlin.mpg.de/cmp/haydnj_works.html
[78] Viola da gamba

Triouri pentru baryton, vioară / viola, violoncel H XI 1-126
Duete cu baryton H XII 1-25
Divertismente cu pian H XIV 1-13
Triouri pentru pian, vioară / flaut, violoncel H XV 1-40
Duete pentru pian H XV_a
Cantate şi arii de concert H XXIV
Cântece cu pian H XXVI
Canoane H XXVII Religioase 1-10 Laice 1-47
Opere H XXVIII 1-13
Muzică ocazională H XXX

Genuri muzicale reprezentative în creația lui Haydn:

Peste 80 cvartete de coarde[79] – Haydn este considerat părintele genului

Primul cvartet *Op. 1 nr. 1 în si bemol major* – în jurul anului 1757;
ultimul cvartet *Op. 103 în re minor* – 1803

Evoluția genului se întinde pe tot parcursul Clasicismului, cca. 50 de ani,
de la nr. variabil de părți la 4,
de la *Divertimento a quattro* la *Streich Quartett,*
de la forme diverse ale fiecărei părți (inclusiv *fuga* în ultima parte) la forma *sonată* (partea I), *menuet* sau *scherzo* (partea III), *rondo* sau *temă cu variațiuni* (partea IV).

În general, *vioara I* reprezintă „personajul principal" al discursului muzical. Acest rol însă îşi micşorează simțitor greutatea / ponderea către ultimele cvartete. În compensație, creşte evident contribuția celorlalte 3 instrumente.

104 Simfonii[80] – Haydn definitivează şi consacră genul, după contribuția compozitorilor de la Mannheim şi a fiilor lui Bach.

aprox. 1759 - prima *Simfonie în re major* – 11 min., ansamblu cameral (20 coarde, 2 ob., 1 fg., 2 corni, continuo = 26 instrum.)

1795 – *Simfonia nr. 104 în re major „Cimpoiul"* – 30 min., orchestră simfonică (40 coarde, 2 fl, 2 ob, 2 cl, 2 fg, 2 corni, 2 trompete, timpani = 53 instrum.)

primele simfonii au nr. variabil de părți – 3 sau 4

simfoniile londoneze – ultimele 12 (de la *Nr. 93* la *Nr. 104*), compuse la Londra, între anii 1790-1795 – au *fără excepție* 4 părți.

---

[79] http://infopuq.uquebec.ca/~uss1010/catal/haydn/hayfj03a.html
[80] http://infopuq.uquebec.ca/~uss1010/catal/haydn/hayfj01a.html

Planul tonal între părți : la primele simfonii – mai frecvent T–D–T; în simfoniile londoneze – T–SD–T–T; T–III+[81]–T–O; T–D–T–T

Creație vocal-simfonică religioasă sau laică
Oratoriile *Creațiunea* şi *Anotimpurile*
Misse – durata între 10' şi 70'

Concerte solistice –
pentru violoncel, pian, vioară, trompetă, orgă

LIMBAJUL MUZICAL HAYDNIAN

În ansamblu, se identifică cu limbajul muzical clasic, la conturarea căruia Haydn a contribuit din plin. (vezi tema *Limbajul muzical clasic*)

Contribuția sa specială se manifestă în:

Crearea, cristalizarea şi consacrarea *cvartetului de coarde* ca gen muzical şi ansamblu instrumental echilibrat şi, prin aceasta, tipic clasic.

Definitivarea *simfoniei* – gen orchestral în 4 părți cu structura clasică cunoscută. În evoluția *simfoniei,* Haydn a parcurs două etape:

I. Sinteza mai multor genuri baroce, precum: *concerto grosso, concert solistic, sonata da chiesa, uvertura, divertisment* – creând astfel *simfonia de cameră* – Ex. primele 20 de *simfonii*, anii 1759-1764.

II. Amplificarea genului astfel creat, prin mărirea numărului de instrumentişti şi a tipului de instrumente (adaugă mai multe alămuri, timpani *etc.*), durata – de la 15' la 30', nr. părților rămâne definitiv 4. se naşte astfel *simfonia orchestrală*, mai „impozantă" în timp şi spațiu. Ex. *Simfoniile londoneze*, anii 1790-1795.

Definitivarea *formei* de sonată clasică, în creația de cvartet şi simfonie.

[81] Terța superioară. ***Simfonia nr. 95***, de pildă, are următorul plan tonal între părți: partea I *do minor*, partea II *mi bemol major*, partea III *do minor*, partea IV *do major*. ***Simfonia nr. 99*** are un plan tonal şi mai interesant: partea I *mi bemol major*, partea II *sol major*, partea III *Menuet - mi bemol major, Trio-do major, Menuet - mi bemol major*, partea IV *mi bemol major* (***Mib–Sol–Mib–Do–Mib–Mib***).

Sinteza genială între genurile vocal-instrumentale religioase ale Barocului şi limbajul muzical clasic, ilustrată în *misse* şi *oratorii*.

WOLFGANG AMADEUS MOZART
1756-1791

DATE BIOGRAFICE

1756, 27 ianuarie	**S-a născut la Salzburg (Austria) Wolfgang Amadeus Mozart.**
	S-a manifestat ca un copil-minune: la 5 ani a compus prima lucrare, la 6 ani a cântat pentru prima oară în public, în fața prințului elector al Bavariei şi a împărătesei Austriei.
1763-1766	Turneu european, care a inclus Paris şi Londra.
	Micul Wolfgang compune primele simfonii şi publică primele partituri proprii.
	După 9 luni pleacă din nou în turneu, la Viena.
1770-1773	Trei călătorii în Italia, unde scrie două opere (*Mitridate*, *Lucio Silla*).
	Aici cunoaşte muzica italiană – instrumentală şi de operă.
1774-1777	Concert maestru la capela arhiepiscopului Coloredo de Salzburg.
	Compune, între altele, toate concertele pentru vioară.

1777	Încearcă să găsească posturi de muzician mai bine plătite la curtea din München şi la cea din Mannheim, fără succes însă. Pleacă la Paris, însoţit de mama sa, unde prezintă *Simfonia nr. 31 „pariziana”*. Mama sa moare, acest fapt afectându-l profund pe tânărul de 21 de ani.
1779-1780	Muzician la curtea din Salzburg şi la catedrală.
1780	Compune opera *Idomeneo* pentru teatrul din München, bucurându-se de mare succes. Este opera în care compozitorul îşi începe sinteza novatoare, prin crearea unor pagini muzicale profund emoţionante şi comentarii recitativice încredinţate orchestrei.
1781, mai	Intră în conflict cu arhiepiscopul şi demisionează (sau este concediat). Se stabileşte la Viena, unde speră la un post la curtea imperială. În aşteptare, dă lecţii de muzică, scrie lucrări la comandă, publică partituri, cântă în public.
1782	Se căsătoreşte cu Constanze Weber. Renumele său vienez creşte prin prezentarea operei-singspiel *Die Entführung aus dem Serail* (*Răpirea din serai*). Compune de asemenea *Concertele pentru pian 11, 12, 13*, pe care le interpretează în public, apărând astfel în dubla postură de compozitor şi interpret virtuoz.
1782-1785	*Cvartetele dedicate lui Haydn* : KV 387, 421, 428, 458, 464, 465. Haydn însuşi îi scria lui Leopold Mozart, după ce a cunoscut lucrările: *„Este cel mai mare compozitor pe care l-am cunoscut personal sau despre care am auzit vreodată; are talent, dar ceea ce este mai important, are o profundă cunoaştere asupra compoziţiei.”*
1783	*Marea Missa în do minor KV 427*, neterminată.
1784	Devine membru francmason.
1786	Opera *Le nozze di Figaro* (*Nunta lui Figaro*), prima din cele trei cu libret de Lorenzo da Ponte.

1787	Premiera la Praga a operei *Don Giovanni* (libret de Lorenzo da Ponte).
	Obține un post ne-important la curte, de *Kammermusicus*, care îi asigură un salariu mic, dar constant. Atribuțiile sale se rezumau doar la compunerea pieselor de dans pentru balurile imperiale. Necesitățile şi pretențiile sale financiare erau însă cu mult mai mari şi de aici – ani de lipsuri şi datorii.
1788	Ultimele trei *simfonii* : *Nr. 39 în mi bemol major KV 543, Nr. 40 în sol minor KV 550* şi *Nr. 41 în do major KV 551 „Jupiter”.*
1790	Opera buffa *Cosi fan tutte* (*Aşa fac toate*) ultima pe libret de Lorenzo da Ponte
1791	opera-singspiel *Die Zauberflöte* (*Flautul fermecat*).
	La Praga are loc premiera operei (*seria*) *La clemenza di Tito*
	Incepe *Requiem*-ul care rămâne însă neterminat. Elevul său Franz Xaver Süssmayr a completat lucrarea după schițele maestrului său.
1791, 5 decembrie	**Mozart moare la Viena. Este îngropat în groapă comună, într-o suburbie a Vienei .**
	Cauzele acestei ceremonii misterioase au rămas necunoscute şi pot fi multiple. Între acestea – calitatea de membru francmason a muzicianului, de asemenea o epidemie de holeră ce izbucnise în Viena. Nu se cunoaşte astăzi mormântul lui Mozart !

Creația

Mozart a compus capodopere în *toate genurile* consacrate ale vremii sale. În această privință, nu se poate face o ierarhizare valorică între genuri. Se presupune că preferințele compozitorului – cel puțin într-o perioadă – se îndreptau către *operă*. Aceasta însă nu face ca muzica sa de *operă* să fie deasupra *simfoniilor, sonatelor, cvartetelor, concertelor, misselor etc.*

Creația lui Mozart cuprinde aşadar:

I. Genuri instrumentale clasice reprezentative

41 Simfonii, compuse între anii 1764–1788:

de la Simfonia nr. 1 în mi b major KV 16, Londra 1764,

la Simfonia nr. 41 în do major KV 551 „Jupiter", Viena 1788.

Cvartete de coarde. După primul cvartet, *KV 80* (Salzburg, 1770), ele se pot împărți după cum urmează:

Cvartetele milaneze (1772-1773) – KV 155, 156, 157, 158, 159, 160
Cvartetele vieneze (1773) – KV 168, 169 170, 171, 172, 173
Cvartetele haydniene (1782-1785) – KV 387, 421, 428, 458, 464, 465
Cvartetul KV 499 (1786)
Cvartetele prusiene (1789-1790) – KV 575, 589, 590.

Concerte sau simfonii concertante – pentru cele mai diverse instrumente soliste: pian (27), vioară (7), flaut, clarinet, corn, flaut-harpă, vioară-viola, oboi-clarinet-fagot-corn *etc.*

Sonate – pentru pian, pentru vioară şi pian

Numeroase **alte piese instrumentale camerale**:

Köchel Verzeichnis (KV)
Catalogul Köchel

Muzicologul austriac Ludwig von Köchel (1800-1877) a publicat în anul 1862 celebrul catalog cronologic al creației mozartiene care-i poartă numele: Köchel Verzeichnis. De aici indicativul KV (sau numai K) ce însoțeşte numerotarea lucrărilor compozitorului.

Catalogul începe cu Menuet pentru clavecin în sol major KV 1, datat aprox. 1761 şi se încheie cu Requiem pentru solişti, cor şi orchestră în re minor KV 626, rămas neterminat, 1791. Cercetătorul austriac a înregistrat aşadar 626 de lucrări mozartiene, ordonându-le cronologic, după anul, uneori presupus, al compunerii. În catalog sunt menționate: nr. de ordine, anul şi locul creației, titlul complet şi tonalitatea piesei.

divertismente, serenade, casațiuni[82] pentru ansambluri camerale.

II. Genuri vocal-instrumentale

18 **Misse** compuse între anii 1768-1791 – între care:

9 misse în ***do*** *major* şi 2 în ***do*** *minor*. Cea mai amplă şi, se pare, mai impresionantă, rămâne ***Marea Missă în do minor KV 427***, începută la Viena în 1782, cu intenția de a fi interpretată cu prilejul cununiei muzicianului cu Constanze Weber. Partitura a rămas neterminată. Compozitorul a completat-o cu momente din alte *misse.*

2 misse în ***re*** *minor* şi 1 în ***re*** *major.* Din acest grup se detaşează, desigur *missa* funebră – de asemenea neterminată – cunoscută drept ***Requiem în re minor pentru solişti, cor şi orchestră KV 626***, începută cu puțin timp înainte de moarte, la Viena, la comanda unui nobil misterios.

4 misse în tonalități diferite: *sol major KV 49* (Viena 1768), *sol major KV 140* (Salzburg 1773), *fa major KV 192* (Salzburg 1774), *si b major KV 275* (Salzburg 1777).

Alte lucrări religioase sau laice, pentru cor sau/şi solişti şi orchestră

21 **Opere** de tipuri diferite, între care:

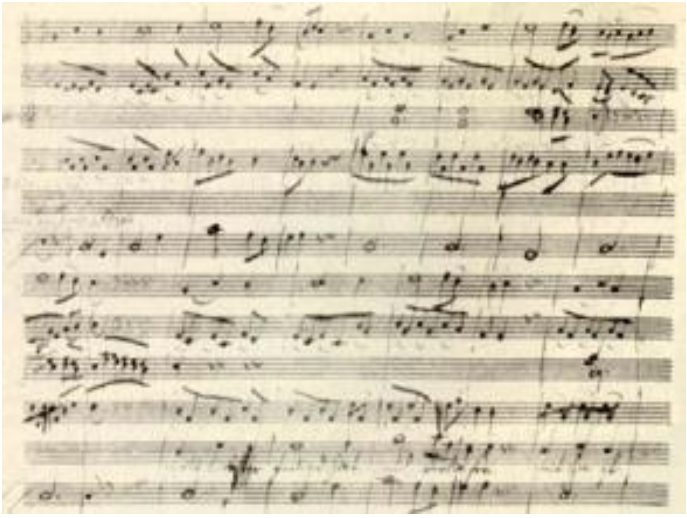
Seria – *Idomeneo KV 366*, premiera - Salzburg-München 1781;
La clemenza di Tito KV 621, Viena-Praga 1791
Singspiel – *Die Entführung aus dem Serail* (*Răpirea din serai*) *KV 384*, premiera - Viena 1782;
Die Zauberflöte (*Flautul fermecat*) *KV 620*, Viena 1791
Buffa - *Le nozze di Figaro* (*Nunta lui Figaro*) *KV 492,* premiera - Viena 1786; *Cosi fan tutte KV 588*, premiera - Viena 1790
Dramma giocoso – *Don Giovanni KV 527*, premiera - Viena-Praga 1787

[82] *Casațiunea*: *cassazione = despărțire, plecare*, it. (În sec. XVIII) Piesă orchestrală simplă, care se cânta în aer liber, cu prilejul ceremoniilor nupțiale ori al alegerilor de deputați. Avea mai multe părți şi era asemănătoare cu *divertismentul* şi *serenada.*

Ca şi Haydn, în liniile sale generale, Mozart se identifică cu limbajul clasic.

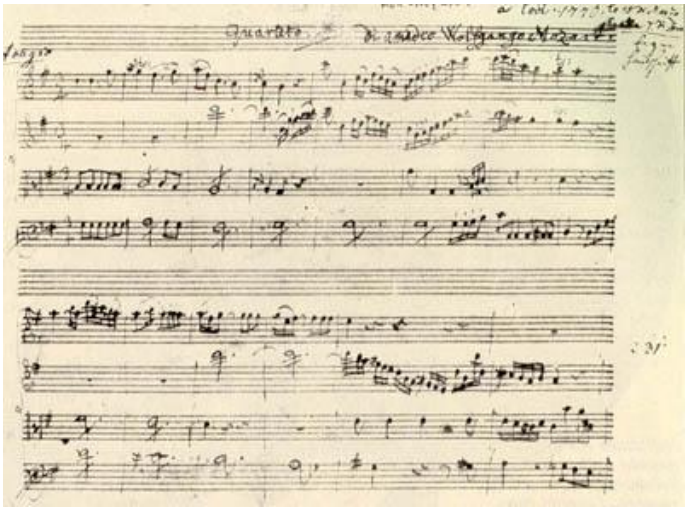
S-a scris mult despre memoria excepțională a compozitorului. Era capabil să reproducă orice muzică după numai o singură audiție. A devenit o legendă întâmplarea potrivit căreia, după numai o singură audiere în Capela Sixtină de la Roma, Mozart (în vârstă de numai 14 ani) a scris piesa corală *Miserere* pe 9 voci, pentru două coruri de Gregorio Allegri [83]. Partitura aparținea Vaticanului şi era interzisă copierea şi reproducerea ei în afara sediului papalității.

S-a scris de asemenea mult despre modul său de a compune, despre manuscrisele sale fără ştersături, tăieturi ori modificări, ca şi cum i-ar fi fost *dictate*. Se ştie acum că Mozart îşi elabora lucrările *mai întâi mental*, în detaliu, apoi le scria pe hârtie, aproape fără modificări vizibile. Cei care i-au studiat manuscrisele, afirmă că nu aplica mereu acest procedeu. Există şi manuscrise „mâzgălite”. Oricum, performanța rămâne şi este unică în istoria muzicii.

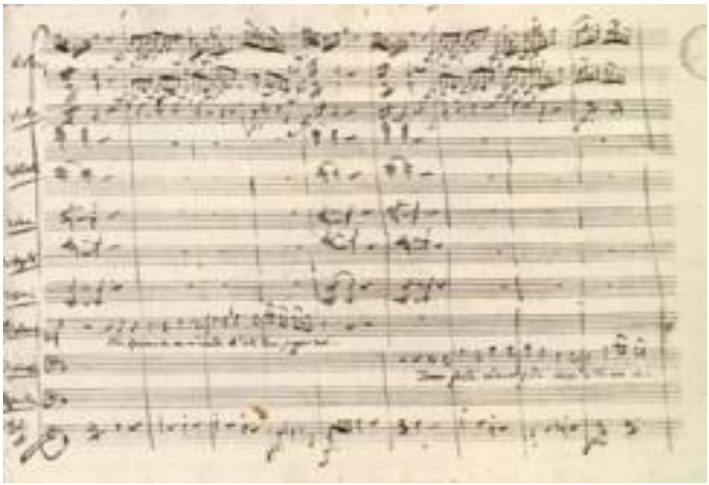


Pagină de manuscris la opera „Bastien şi Bastienne”

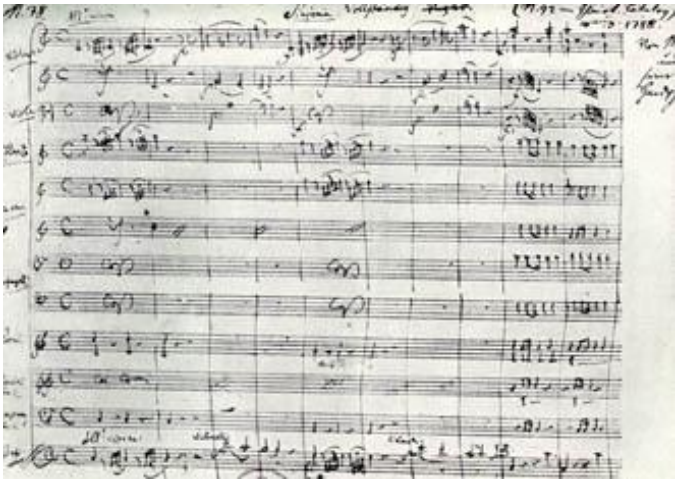
[83] Compozitor italian, 1582?-1652, care a trăit la Roma, autor de muzică religioasă. http://www.dolmetsch.com/cdefsa1.htm ; http://www.newadvent.org/cathen/01319a.htm



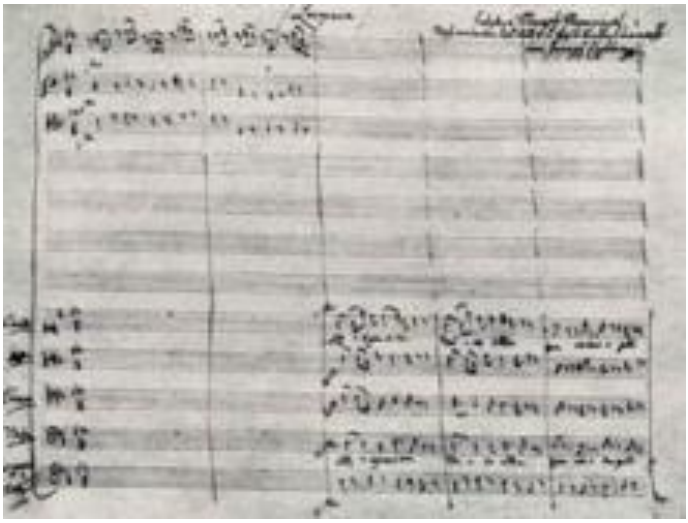
Pagină din Cvartetul în sol major KV 80



Pagină din „Don Giovanni”



Pagină din Simfonia nr. 41 „Jupiter”



Ultima pagină manuscrisă – Lacrymosa din Requiem

Melodica

Dincolo de perfecțiunea construcției, de gândirea tonală, de estetica tipic clasică după care este concepută, melodica mozartiană are un atribut inconfundabil, care o distinge între cea a altor compozitori cu acelaşi limbaj – Antonio Salieri, Johann Nepomuk Hummel, Muzio Clementi, Luigi Boccherini, Domenico Cimarosa *ş.a.* chiar Haydn şi Beethoven: ***inspirația***, capacitatea genială, înnăscută de a *inventa* spontan mai mult decât *melodii*: *teme muzicale* cu o personalitate estetică atât de puternică, încât deveneau în scurt timp *populare, „hit”*-uri ori *„şlagăre”* cum am spune astăzi. Valoarea absolută a acestor *teme* – implicit a inspirației melodice mozartiene, devenită prin aceasta unică – s-a confirmat şi prin trecerea celor peste 350 de ani de la apariția lor în patrimoniul muzical, fără ca ele să-şi piardă din vitalitate – să scadă în „*top*” ! Aşa sunt: *Eine kleine Nachtmusik în sol major KV 525,* arii nemuritoare din operele *Nunta lui Figaro, Don Giovanni* ori *Flautul fermecat*, *Lacrymosa* din *Requiem* şi nenumărate altele.

Melodica mozartiană, trăsături:

- Inspirația de geniu

- Concepută tonal

- Construcția simetrică nu exclude asimetria

- Unitate şi diversitate

- Potențial de dezvoltare

- Adesea de inspirație populară

Dinamica

Deşi n-a constituit o preocupare *explicită*, ansamblul nuanțelor devine pentru Mozart – mai mult decât pentru alți contemporani ai săi – un instrument ingenios de potențare a efectului sonor: ex. *Requiem*-ul sau *Uvertura Don Giovanni.*

Nu sunt puține momentele în care Mozart creează culminații tensionale pe nuanță de *pp*: sugestiv este finalul *Concertului nr. 5 pentru vioară în la major KV 219.* Ori contrastele dinamice pline de dramatism din *Confutatis* (*Requiem*).

Dinamica la Mozart:

- Variată

- Aflată în legătură cu sensul muzicii ori al dramei (în cazul operei).

Timbrul

În *operă* – dar şi în alte genuri care implică orchestra – se simte o plăcere specială a compozitorului pentru timbrul orchestral, pentru culoarea, dar mai ales *efectul emoțional* mai profund pe care îl poate provoca o intervenție bine gândită a orchestrei, împreună cu o anumită combinație de timbre din cadrul acesteia.

Un ex. celebru îl constituie introducerea lentă a *Uverturii* la opera *Don Giovanni*, moment reluat apoi în finalul operei, la apariția amenințătoare a Commandorului. Totul în conceperea orchestrației (ca, de altfel, a întregului discurs muzical) amplifică culoarea sumbră, amenințătoare, prevestitoare de moarte – nu este o amenințare omenească, ci divină parcă.

Mozart, ca nimeni altul în vremea sa, a avut o perfectă cunoaştere asociată cu intuiție *a scriiturii vocale* – atât a celei solistice de virtuozitate, cât şi a celei corale. Departe de a fi uşoare tehnic, intervențiile vocale din operele sau missele sale nu depăşesc limitele reale ale vocii umane, ca ambitus, intervalică, ritmică, tempo, registru. Mai mult, dezvăluie culori timbrale şi adâncimi emoționale neatinse până la el şi nici de atunci.

Exemplu stau paginile corale din *Requiem*, *Marea Missa în do minor*, coralul din finalul operei *Nunta lui Figaro*, precum şi ariile lui Figaro sau Cherubino, duetul *La ci darem la mano* din *Don Giovanni*, ariile Reginei nopții din *Flautul fermecat ş.a.m.d.*

Dacă se poate vorbi despre o oarecare „antipatie” a compozitorului față de un timbru

Timbrul mozartian:

*Este mai curând **subtil** decât variat ori excesiv colorat.*

*Nu este lipsit de originalitate – de pildă **Concertul pentru flaut şi harpă** constituie, se pare, singura configurație solistică de acest tip din perioada clasică. Totodată, muzicianul alătură aici două instrumente deosebit de compatibile timbral şi expresiv.*

*În concerte, Mozart creează o permanentă concordanță şi compatibilitate între potențialul dinamic al solistului şi configurația orchestrei – în **concertele pentru vioară** de ex., orchestrația nu prevede timpani.*

vocal, acesta ar putea fi *tenorul* ! Şi tot astfel, posibile preferințe – *soprana* şi *baritonul.*

Plurimelodia

Nu se poate afirma că Mozart a preferat unul sau altul din tipurile de plurimelodie: *monodia acompaniată, polifonia, omofonia*. Este însă cert că cu toate aceste tipuri muzicianul a creat pagini de geniu.

- *Polifonie*: începutul şi finalul *Requiem*-ului, *Simfonia nr. 41 „Jupiter”*
- *Monodie acompaniată: ariile de operă sau din misse, tema din Sonata pentru pian în la major KV 331*
- *Omofonie*: finalul operei *Nunta lui Figaro*, *etc.*
- *Simfonism: Requiem* (*Confutatis*), cvartete, ultimele simfonii

Armonia

Ansamblul principiilor şi regulilor armoniei tonale clasice, ca şi excepțiile cele mai ingenioase şi mai originale se află în gândirea plurimelodică mozartiană. Bach şi Haydn au impus definitiv supremația *tonalității* în muzica cultă europeană. Beethoven, la rândul său, va împinge limitele tonale către granițe vecine cu atonalismul. Mozart însă a fost *certitudinea, stabilitatea, confirmarea* tonalității. Nimic în muzica sa nu pare să amenințe domnia absolută şi perfecta logică a acestui sistem sonor atât de clar fundamentat.

Armonia mozartiană se bazează pe supremația *consonanței.*

Compozitorul a manifestat preferințe pentru anumite tonalități – precum *do minor* şi *do major*, *re minor* şi *re major* – de unde deducem că, mărturisit sau nu, credea în *ethosul* „constelațiilor tonale”. El simte efectul tragic, sumbru, funebru al unei tonalități sau cel luminos, olimpian al alteia. Nu întâmplător a ales *re minor* pentru *Requiem*. Tot în *re minor* este scris şi momentul apariției Commandorului din *Don Giovanni.* Şi tot aşa, *do major* pentru *Simfonia nr. 41 „Jupiter”* ori *Missa Încoronării KV 317.*

Formele muzicale

Forma muzicală mozartiană reprezintă perfecțiunea proporțiilor – de la micro la macro-structuri – nu o perfecțiune căutată, conformă unor modele ideale, ci o perfecțiune *în sine*, aşa cum o caracteriza însuşi personajul Mozart, din filmul *Amadeus*: *It’s perfect as it is. I can’t re-write what’s perfect !* sau Salieri, în acelaşi film,

caracterizând muzica lui Mozart: *Displace one note, and it would be diminishment ! Displace one phrase and the structure would fall !*[84]

Toate formele reprezentative ale Clasicismului sunt utilizate în mod genial de Mozart. Nu întâmplător, un mare muzician al sec. XX, Leonard Bernstein, în celebrele sale *Concerte pentru tineret* a ales partea I din *Simfonia „Jupiter”* pentru a ilustra în modul cel mai limpede cu putință forma de *sonată clasică.*

Forma de *temă cu* (*6*) *variațiuni* este reprezentată de *Sonata pentru pian în la major KV 331* – partea I. Şi tot ne-întâmplătoare este alegerea aceleiaşi teme de compozitorul german din sec. XX Max Reger, pentru *Variațiunile* sale simfonice.

Mozart a avut şi ingeniozitatea de a combina două sau mai multe forme în aceeaşi lucrare. Un ex. este *Rondo pentru pian şi orchestră în re major KV 382*.

Tema	Var I	Tema	Var II	Var III	Tema	Var IV	Tema var	Var V	Var VI	cadența	Tema concl
Re	Re	Re	Re	Re	Re	**re**	Re	Re	Re		
orch	P+O	orch	P+O	P+O	orch	P+O	O+P				
			ornam	ornam				Lentă 4/4	Rapidă 3/8		

Genurile muzicale

În domeniul genurilor muzicale, Mozart a avut o substanțială contribuție. Toate **genurile instrumentale clasice** – *sonata, simfonia, concertul* şi *cvartetul de coarde* – sunt reprezentate în creația sa prin capodopere. Alături de Haydn, Mozart a confirmat definitiv structura acestor genuri, structură înrudită, care porneşte de la principii generale comune, căpătând şi trăsături specifice fiecărui gen.

Principii generale de structurare a genurilor instrumentale clasice, valabile în creația mozartiană:

[84] „E perfectă aşa cum e. Nu pot re-scrie ceea ce-i perfect !” şi „Scoate o notă şi se pierde efectul ! Scoate o frază şi forma se va nărui !”

- Fixarea la 3 sau 4 părți.
- Organizarea tonală: unitatea părților extreme, înrudirea cu părțile interioare
- Alternanță de *tempo*, după principiul uverturii italiene – *repede-lent-repede*
- Formă de *sonată bi-tematică* a părții I; forme diverse ale celorlalte părți.

Dincolo de aceste linii generale, fiecare lucrare mozartiană capătă valențe proprii, incluzând numeroase *excepții* de la modelele clasice.

Unul din genurile instrumentale foarte bine reprezentate în creația mozartiană rămâne *concertul solistic*. Poate şi pentru că muzicianul însuşi a fost un interpret virtuoz – la pian şi la vioară. Concertele pentru pian prezintă o nouă relație solist–ansamblu (în special cu instrumentele de suflat din orchestră), discursul muzical constituind o ingenioasă combinație de strălucire, lirism şi consistență a prelucrării simfonice.

„Evoluția creației mozartiene pentru *cvartet de coarde* înregistrează câteva momente de hotar. Unul dintre acestea se înscrie în perioada decembrie 1782 – ianuarie 1785, când Mozart compune seria de *6 cvartete de coarde dedicate lui Joseph Haydn* : KV 387, 421, 428, 458, 464, 465. Noutatea acestei realizări a fost catalogată ca o excepție absolută. Mozart însuşi, recunoaşte în cele câteva cuvinte ce vor însoți dedicația către Haydn, că: «Ele sunt, este adevărat, fructul unei munci îndelungate şi anevoioase»[85]. Cuvintele acestea mărturisesc responsabilitatea cu care Mozart a compus ciclul dedicat lui Haydn.

Partiturile celor şase cvartete nu au fost scrise dintr-un elan generos, cum a fost cazul atâtor altor lucrări, ci într-o perioadă de mai bine de doi ani, într-un proces creator „laborios”, ceea ce a avut ca rezultat o extremă individualizare a scriiturii şi, în epocă, etichetarea lor drept «moderne».”[86]

În privința **genurilor vocal-instrumentale,** diversitatea este mare în creația lui Mozart: de la *misse*, de diferite dimensiuni (între 15’–60’) la arii de concert, motete, imnuri *etc.* Mozart nu a compus oratorii.

---

[85] „Sie sind, es ist wahr, die Frucht einer langen und mühselingen Arbeit”. În W.G.Berger – *Ghid pentru muzica instrumentală de cameră*, Ed. muz. Buc. 1965. p. 67.

[86] Fragment din teza de doctorat a violoncelistului Dan Prelipcean: *Repere stilistice în creația de muzică de cameră a compozitorilor J. Haydn, W.A. Mozart, L. van Beethoven şi Fr. Schubert*.

Opera capătă la Mozart semnificații excepționale. Compozitorul a realizat o nouă sinteză a genului, după *Reforma lui Gluck*. Spre deosebire de Gluck[87], Mozart considera *muzica* elementul principal în *operă*. De aici şi valoarea literară discutabilă a unor librete mozartiene[88], între care *Flautul fermecat.*

În creația de operă a lui Mozart apar principalele tipuri ale vremii sale:

Seria – Ex: *Idomeneo KV 366*, *La clemenza di Tito KV*

Singspiel – Ex: *Die Entführung aus dem Serail* (*Răpirea din serai*) *KV 384*, *Die Zauberflöte* (*Flautul fermecat*) *KV 620*

Buffa – Ex: *Le nozze di Figaro* (*Nunta lui Figaro*) *KV 492, Cosi fan tutte KV 588*

Niciuna însă nu respectă strict trăsăturile tipului; fiecare îmbină elemente generale proprii cu cele ale altor tipuri, realizând astfel *sinteza*.

În plus, Mozart creează un tip nou, original, rămas singular în *opera* europeană până în sec. XX: ***dramma giocoso***[89] – *Don Giovanni KV 527.* Trăsătura principală a acestei opere este îmbinarea *comicului* cu *tragicul*.

Estetica muzicală

Estetica mozartiană reprezintă esența esteticii clasice: *simplitate, transparență timbrală şi armonică, concizie, simetrie, echilibrul contrastelor*[90]

Estetica mozartiană este dominată de *inspirația melodică*, ce face ca creația muzicianului să reprezinte pe de-o parte, *un model clasic*, iar pe de altă parte o muzică *originală, inconfundabilă.*

Conform principiilor valorii artistice (potrivit cărora *în artă regulile sunt create pentru a fi încălcate* !), creația mozartiană este expresia relațiilor *rigoare–libertate, tradiție-noutate.*

---

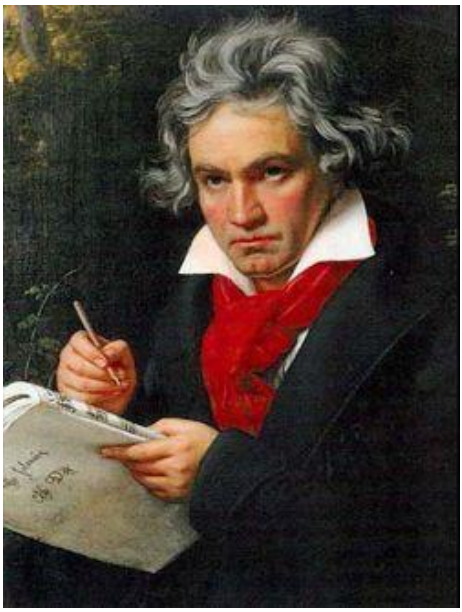
[87] care trata relația *teatru-muzică* în favoarea ***teatrului.***

[88] Desigur, **nu** este cazul libretelor semnate de Lorenzo da Ponte, *Nunta lui Figaro, Don Giovanni* şi *Cosi fan tutte.*

[89] Se pare că ideea acestei denumiri nu-i aparține lui Mozart, ci libretistului său, Lorenzo da Ponte.

[90] Cel mai sugestiv ex. îl reprezintă din nou *Don Giovanni*, îmbinarea *tragicului* cu *comicul.*

LUDWIG VAN BETHOVEN, 1770-1827



VIAȚA ŞI CREAȚIA

Anul	Biografie	Muzică simfonică	Muzică vocal-simfonică operă	Concerte	Cvartete	Sonate Muzică de cameră
1770, 16 dec.?	**S-a născut la Bonn Ludwig van Beethoven**					
1778	Tatăl său îl forțează să cânte în public în calitate de copil-minune.					
	1783 – 1803	Prima	perioadă	de	creație	
1783	Publică prima compoziție: *9 Variațiuni pt. pian în do minor*					1783–1802 Primele 15 Sonate pentru pian: Op. 2 – Op. 28
1784	Devine organist la					

	Bonn					
1785	Corepetitor la Teatrul din Bonn. Profesor particular de pian					
1787	Călătoreşte la Viena unde îl cunoaşte pe Mozart.					
1789	Studiază literele la Universitatea din Bonn.					
1792	Îl cunoaşte pe Haydn. Se stabileşte definitiv la Viena.					
1794	Studiază cu Haydn şi Salieri. Îi cunoaşte pe prințul Karl Lichnowsky şi pe ambasadorul rus contele Andrei Razumovski					
1795-1796	Susține concerte publice cu mare succes, ca pianist, la Viena, Praga, Nürnberg, Berlin Budapesta.					
1798				Concertul nr. 1 pentru pian în do major, op. 15	1798-1800 Op. 18, nr. 1–6	Sonata nr. 8 pentru pian în do minor, op. 13 „Patetica”
1799		Simfonia nr. 1 în do major, op. 21				
1800				Concertul nr. 2 pentru pian în si b major, op. 19		
1801	**Apar primele semne de surzenie.**					Sonata nr. 5 pentru pian şi vioară în fa major, op. 24 „a primăverii”
1802	Testamentul de Heiligenstadt	Simfonia nr. 2 în re major, op. 36		Concertul nr. 3 pentru pian în do minor, op. 37		1802–1814 11 Sonate pentru

						pian: Op. 31 – Op. 81 Sonatele pentru pian nr. 13 (mi b major) şi 14 (do # minor), op. 27 nr. 1-2 „quasi una Fantasia”
	1803 – 1823	A doua	perioadă	de	creație	
1803						1803 – Sonata nr. 9 pentru pian şi vioară în la major, op. 47 „Kreutzer”
1804		Simfonia nr. 3 în mi b major, op. 55 „Eroica”		Concertul pentru pian, vioară, violoncel şi orch. În do major, op. 56		Sonata nr. 21 pentru pian în do major, op. 53 „Waldstein” Sonata nr. 23 pentru pian în fa minor, op. 57 „Appassionata”
1805			Opera „Fidelio”	Concertul nr. 4 pentru pian în sol major, op. 58	1805-1806 Op. 59, nr. 1–3 „Razumovski”	
1806		Simfonia nr. 4 în si b major, op. 60 Uvertura „Leonora” nr. 3, op. 72b		Concertul pentru vioară în re major, op. 61		
1807		Uvertura „Coriolan” în do minor, op. 62	Missa în do major			
1808		Simfonia nr. 5 în do minor, op. 67 Simfonia nr. 6 în fa major, op. 68 „Pastorala”		Fantezia pentru pian, cor şi orchestră op. 80		
1809					Op. 74 în mi b major „al harpelor”	
1810		Uvertura „Egmont” în fa minor, op. 84		Concertul nr. 5 pentru pian în mi b major, op. 73	Op. 95 în fa minor „Serioso”	

				„Imperial”		
1811						1811 – Trio (pian, vioară, violoncel) în si b major op. 97 „Arhiducele”
1812	Se întâlnește cu Johann Wolfgang Goethe	Simfonia nr. 7 în la major, op. 92 Simfonia nr. 8 în fa major, op. 93				
1814		Uvertura „Fidelio” op. 72c				1814–1827 Ultimele 6 Sonate pentru pian: Op. 90 – Op. 111
1815	Devine tutorele nepotului său Karl					Sonatele pentru violoncel şi pian op. 102 nr. 1-2
1819	**Devine complet surd.**					
1823		Simfonia nr. 9 în re minor, op. 125	Missa Solemnis op. 123			
	1824 – 1827	Ultima	perioadă	de	creație	
1824					Op. 127 în mi b major	
1825					Op. 132 în la minor Op. 130 în si b major Op. 133 în si b major „Marea Fugă”	
1826					Op. 131 în do # minor Op. 135 în fa major	
1827, 26 mart	**Beethoven moare la Viena.**					

Fragmente din *Testamentul de la Heiligenstadt*[91]

„O, voi, oameni care mă socotiți, sau mă faceți să trec drept un ins închis, nebun sau mizantrop, cât de nedrepți sunteți cu mine… Voi nu cunoaşteți pricina tăinuită a ceea ce vouă vi se pare a fi aşa… De tânăr m-am văzut constrâns să mă despart de semenii mei şi să trăiesc singur. Când inima mă îndemna uneori să trec peste totul, cât de greu îmi era să mă lovesc mereu de beteşugul meu… Şi nu puteam să le spun oamenilor: vorbiți mai tare ! strigați – fiindcă sunt surd !..."

A fost unicul caz din istoria muzicii, în care geniul a învins cea mai teribilă infirmitate pe care o poate avea un muzician. Mai mult decât atât: cea mai prolifică perioadă şi creațiile cele mai valoroase au luat naştere *după* instalarea bolii.

Posibile explicații:

I. *Geniul*

II. Boala şi infirmitatea s-au manifestat după vârsta de 30 de ani, iar surditatea a devenit deplină după 49. A existat aşadar perioada de formare a *auzului interior* = capacitate naturală de a „auzi" cu ajutorul imaginației, de a-şi închipui mental sonoritățile dorite. Această calitate este, desigur, foarte dezvoltată la muzicienii profesionişti, şi cu totul excepțională la cei geniali. Cu ajutorul *auzului interior* îşi compunea Mozart lucrările, memorându-le în detaliu *înainte* de a le scrie pe hârtie. Tot cu ajutorul acestui simț suplimentar a reuşit Beethoven să depăşească disperarea şi să-şi compună cea mai mare şi mai valoroasă parte din creație.

III. În momentul instalării infirmității, personalitatea muzicianului era deja deplin conturată. Avea un drum componistic creat. Ascultase muzica de care avea nevoie pentru a-şi forma convingeri privind tradiția şi evoluția artei sunetelor până la el.

[91] Ioana Ştefănescu – *O istorie a muzicii universale*, vol. II, Ed. Fundației Culturale Române, Buc. 1996, pp. 274-275.

MELODICA BEETHOVENIANĂ

Beethoven nu a avut aceeaşi inspirație melodică precum contemporanul său mai tânăr Mozart. Îşi concepea *temele* cu trudă, rezultatul fiind în cele mai multe cazuri game, arpegii ori formule repetate – Ex. *Simfonia nr. 1* – partea a IV-a, *Simfonia nr. 3* – partea I *ş.a.m.d.*

Sunt desigur şi multe excepții – teme de o inspirație genială, în special în părțile lente: *Concertul pentru vioară* – partea a II-a, *Simfonia nr. 9* – partea a III-a, dar mai ales *Oda bucuriei* (partea a IV-a).

În pofida acestei lipse de imaginație melodică, temele beethoveniene prezintă calitatea esențială: capacitatea de dezvoltare, prelucrare.

RITMICA BEETHOVENIANĂ

Compensează din plin lipsa imaginației melodice, prin diversitate şi fantezie. Lui Beethoven i se datorează ridicarea *ritmului* la rang egal cu melodica. Putem vorbi la el de impunerea definitivă a *temei ritmice*. Cel mai sugestiv Ex. rămâne *Simfonia nr. 5* ! Dar şi *Sonata pentru pian Appassionata*, *Simfonia nr. 7, Cvartetul op. 133 „Marea Fugă” ş.a.m.d.*

Întâlnim la Beethoven :

ostinații ritmice,
dar şi *varietate* ritmică,
poliritmii (create prin accente ritmice şi expresive) şi chiar suprapuneri de ritmuri binare şi ternare (Ex – *Simfonia nr. 3 „Eroica”*, partea IV)

Agogica este tot mai diversă – treceri bruşte sau treptate de la un *tempo* la altul – într-un interval scurt de timp.

DINAMICA

Beethoven utilizează nuanțele tot mai minuțios, mai apropiat de concepția romantică – cultivarea *contrastului*. Treceri bruşte de la *p* la *f* şi invers. Dar şi frecvente creşteri şi descreşteri de intensitate în intervale scurte de discurs muzical, notate tot mai precis în partitură.

TIMBRELE

Abordarea timbrelor la Beethoven este extrem de interesantă şi personală, între altele, şi din cauza infirmităţii de care a suferit şi care l-a împiedicat, după instalarea definitivă a bolii, să-şi dezvolte fantezia culorilor timbrale. Este – credem – una din cauzele pentru care în ultima parte a creaţiei, s-a îndreptat către *cvartetul de coarde* – ansamblu deosebit de omogen timbral – şi *sonata pentru pian.*

Până să piardă însă contactul cu realitatea sonoră, Beethoven a avut timp destul pentru a „renova" scriitura pentru orchestră. O orchestră mai amplă decât au conceput-o muzicienii Şcolii de la Mannheim, Haydn sau Mozart.

Reproducem din nou aici tabelul comparativ al orchestraţiilor unor lucrări clasice[92]:

Haydn	Mozart	Beethoven
- de la 0 2 0 1/ 2 0 0 0 / cnt[93] în *Simfonia nr. 1*	- de la 0 2 0 0 / 2 0 0 0 în *Simfonia nr. 1, KV 16*	- 2 2 2 2 / 2 2 0 0 / tmp în *Simfonia nr. 1, op. 21* - 2 2 2 2 / 2 2 0 0 / tmp în *Simfonia nr. 2, op. 36*
- la 1 2 0 2 / 2 0 0 0 / tmp în *Simfonia nr. 61*	- la 2 2 0 2 / 2 2 0 0 în *Simfonia nr. 26, KV 184*	- 2 2 2 2 / 3 2 0 0 / tmp în *Simfonia nr. 3, op. 55* - 1 2 2 2 / 2 2 0 0 / tmp în *Simfonia nr. 4, op. 60*
- 2 2 0 2 / 2 2 0 0 / tmp în prima *londoneză, Nr. 93*	- 2 2 2 2 / 2 2 0 0 / tmp în *Simfonia nr. 31, KV 297*	- *3[94] 2 2 *3[95] / 2 2 3 0 / tmp în *Simfonia nr. 5, op. 67* - *3 2 2 2 / 2 2 2 0 / tmp în *Simfonia nr. 6, op. 68*
- şi 2 2 2 2 / 2 2 0 0 / tmp+3 în *Simfonia nr. 100, Militara*	- scăzând iar numărul la 1 2 0 2 / 2 2 0 0 / tmp în *Simfonia nr. 41, KV 551, Jupiter*	- 2 2 2 2 / 2 2 0 0 / tmp în *Simfonia nr. 7, op. 92* - 2 2 2 2 / 2 2 0 0 / tmp în *Simfonia nr. 8, op. 93* - *3 2 2 *3 / 4 2 3 0 / tmp+3 în *Simfonia nr. 9, op. 125*

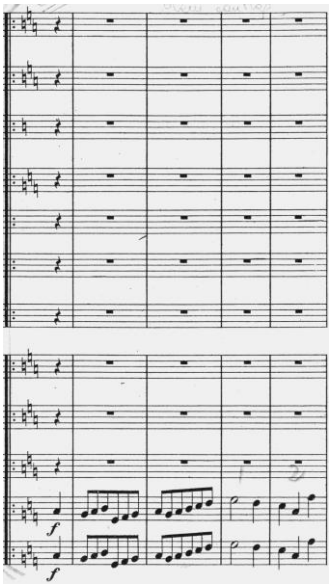
[92] Ordinea instrumentelor menţionate în tabel este cea consacrată în cataloagele de orchestraţie: *flaut, oboi, clarinet, fagot / corn, trompeta, trombon, tuba / timpani + alte instrumente de percuţie.*
[93] *continuo*
[94] 3 flaute + flaut piccolo
[95] 3 fagoţi + contrafagot

În cazul lui Beethoven este evidentă amplificarea numerică şi timbrală – 3 flaute şi flaut *piccolo*, prezența constantă a 2 oboi şi 2 clarinete, apariția a 3 fagoți şi contrafagot, 4 corni, 3 tromboni, percuție.

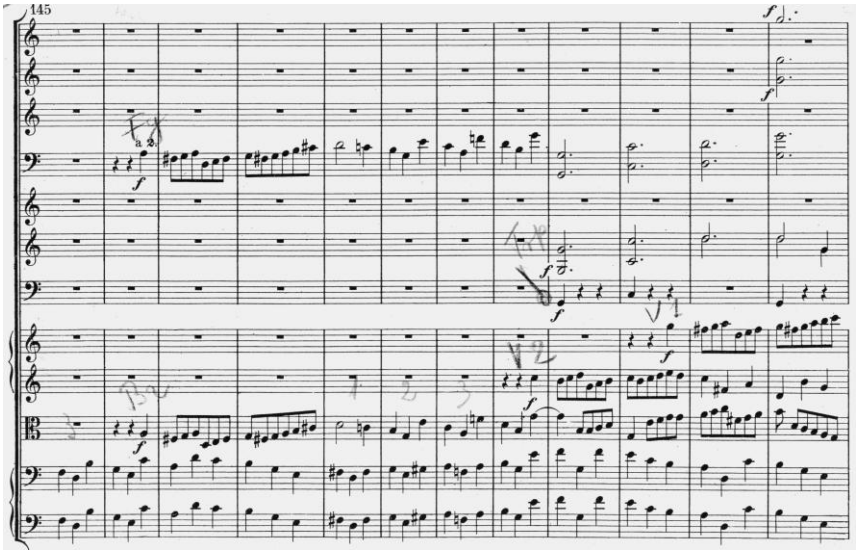
Prin sonoritățile şi complexitatea melodică, ritmică şi dinamică, grupul coardelor se amplifică numeric în mod simțitor, de la 16-20[96] de instrumentişti în orchestra lui Haydn şi Mozart, la 40, chiar 50[97] în cea beethoveniană.

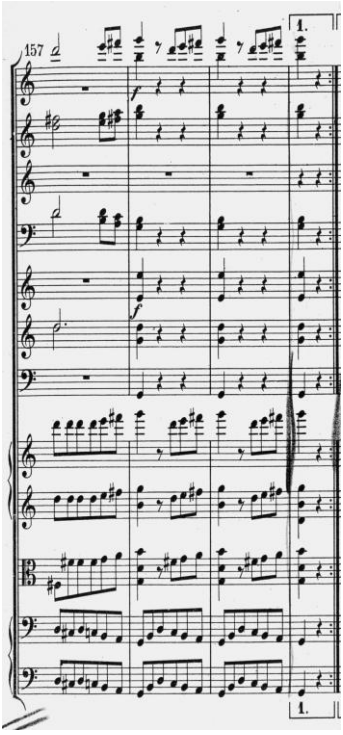
PLURIMELODIA

Beethoven este recunoscut drept părintele *simfonismului.* Fără să renunțe la tipurile tradiționale – monodia acompaniată, polifonia, omofonia – el a fost prin temperament un *constructor*, un arhitect înclinat către folosirea „blocurilor sonore”, a planurilor complexe, a discursului dens, masiv. El concepea *dramaturgii sonore*, în care grupuri de voci aparent independente se împleteau, se intersectau parcă într-un joc scenic.

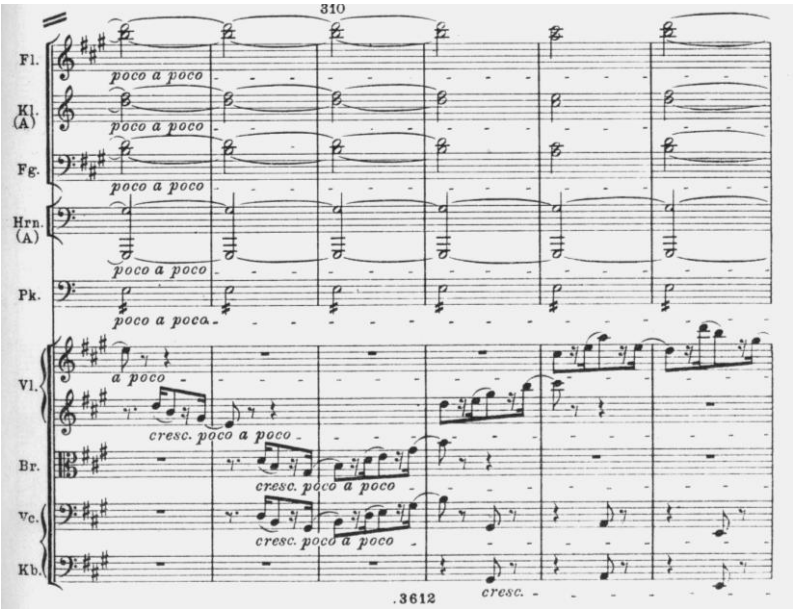


[96] 6-8 vl. I, 4-6 vl. II, 3-4 vla., 2-3 vcl., 1-2 cb.
[97] 12-14 vl. I, 10-12 vl. II, 8-10 vla., 6-7 vcl., 4-6 cb.





Beethoven – *Simfonia nr. 5*, partea III



Beethoven, Simfonia nr. 7, partea III

Beethoven aplică *simfonismul* nu numai la lucrările simfonice (pentru orchestră), ci şi la cele camerale şi concertante. Culmea simfonismului beethovenian o reprezintă ultimele cvartete de coarde, de la *Op. 130* la *Op. 135.*

Între celelalte tipuri de plurimelodie prezente în mod magistral în creația beethoveniană se numără :

polifonia - în *Cvartetul op. 133 „Marea Fugă”*
monodia acompaniată - în părțile lente din simfonii sau concerte
omofonia - în finalul *Simfoniei nr. 5*

ARMONIA

Beethoven continuă să compună *tonal.* Tonalitatea beethoveniană are însă atribute noi, anunțând *tonalitatea lărgită* din Romantism, dar şi *atonalismul* secolului XX.

Tratarea *disonanțelor* – mai frecvente; nepregătite, nerezolvate
Cultivarea relațiilor cromatice şi enarmonice
Cultivarea înrudirilor tonale de 3^{tă}, mai curând decât de 5^{tă}.
Tot mai frecvente momente de *incertitudine tonală*

Ex: planuri tonale între părți:

Sonata nr. 14 pentru pian, op. 27 nr. 2 „quasi una fantasia” are 3 părți:

Adagio sostenuto – do# minor
Allegretto – re*b* major
Presto agitato – do# minor

Sonata nr. 23 pentru pian, op. 57 „Appassionata” are 3 părți:

Allegro assai – fa minor
Andante con moto – re *b* major
Allegro ma non troppo – fa minor

Cvartetul op. 130: Si*b* – si*b* – Sol – Mi*b* – Si*b*

Beethoven manifestă o anumită afinitate pentru tonalitatea *mi b major*:

4 din cele 32 de sonate pentru pian – *Op. 7, Op. 27 nr. 1, Op. 31 nr. 3, Op. 81a*
Simfonia nr. 3 „Eroica”
Concertul nr. 5 pentru pian şi orchestră „Imperialul”
Cvartetele *Op. 74 „al harpelor”, Op. 127*

FORMELE MUZICALE LA BEETHOVEN

Beethoven tinde către monumental în muzică. De aceea, formele abordate de el sunt rare ori *pur clasice*. Din ce în ce mai mult el combină două sau mai multe forme într-o sinteză originală.

Ex: În cele 32 de *Sonate pentru pian* apar următoarele forme muzicale:

sonată – de 45 de ori
lied – de 29 de ori

rondo-sonată – de 8 ori
rondo – de 7 ori
temă cu variațiuni – de 5 ori
fuga – de 3 ori
rondo-lied-sonată – de 2 ori
lied-rondo – de 2 ori
lied-sonată – o dată
lied- variațiuni – o dată
rondo-variațiuni – o dată
sonată-fugă – o dată

GENURILE MUZICALE BEETHOVENIENE

Din examinarea tabloului creației sale, reiese clar că :

I. Beethoven a preferat genurile instrumentale.

II. De-a lungul celor trei perioade de creație, preferințele sale instrumentale au oscilat între genurile simfonice şi concertante, îndreptându-se în ultima perioadă spre cele camerale (sonată, cvartet), fapt explicat mai sus.

III. A pornit de la structura genurilor clasice de *sonată, simfonie, cvartet, concert*, dar în a doua şi a treia perioadă de creație a modificat tot mai mult aceste *modele.*

Sonata beethoveniană

1. Cele 10 *Sonate pentru pian şi vioară*, compuse între 1799–1812 (perioadele I-II) sunt cele mai „clasice”:

   oscilează între 3 (7 sonate) şi 4 părți (3 sonate);
   cele cu 4 părți au invariabil partea III *Scherzo*;
   respectă raportul de *tempo* dintre părți – *repede–lent*–(scherzo)–*repede*;
   raportul tonal între părți: T–SD; T–O (omonimă); 3^{tă}M descendentă (do-la*b*, sol-mi*b*, la-fa).

2. Cele 32 *Sonate pentru pian* compuse între 1802-1827 (perioadele II-III) sunt mult mai diverse, originale şi non-conformiste:

   14 sonate au 3 părți; 11 sonate au 4 părți; 7 sonate au 2 părți;
   oscilează între *scherzo* şi *menuet*;
   părțile interne apar uneori inversate (partea lentă cu *scherzo*);

acolo unde apar numai 2 părți, acestea sunt mai lungi şi cuprind secțiuni contrastante: Ex *Sonata nr. 21 în do major, op. 53 „Waldstein”* – p. I *Allegro con brio*; p. II *Introduzione. Molto adagio. Rondo. Allegretto moderato*;
pe măsură ce se apropie de ultimele, sonatele devin tot mai singulare ca structură şi limbaj.

Simfoniile

Cele 9 simfonii beethoveniene reprezintă poate cea mai accesibilă parte a creației compozitorului. Au fost compuse între 1800–1823 – perioadele I-II.

Ni se pare util să includem aici structura lucrărilor, întrucât reprezintă repertoriul cel mai des interpretat astăzi în sălile de concert din întreaga lume:

Simfonia	**Anul**	**Părțile**	**Tempo**	**Forma**	**Observații**
Nr. 1 în do major, op. 21	1800	I, Do	*Adagio molto. Allegro con brio*	sonată	
		II, Fa	*Andante cantabile con moto*	sonată	
		III, Do	*Menuetto – Allegro molto e vivace*	scherzo trio	
		IV, Do	*Allegro molto e vivace*	sonată	
Nr. 2 în re major, op. 36	1802	I, Re	*Adagio molto. Allegro con brio*	sonată	
		II, La	*Larghetto*	sonată	
		III, Re	*Scherzo – Allegro*	scherzo trio	
		IV, Re	*Allegro molto*	sonată	

Nr. 3 în mi*b* major, op. 55, „Eroica”	1803-1804	I, Mi*b*	*Allegro con brio*	sonată	
		II, do	*Adagio assai – Marcia funebre*	lied ABA	do-Do-do
		III, Mi*b*	*Scherzo – Allegro vivace*	scherzo trio	
		IV, Mi*b*	*Finale – Allegro molto*	sonată	
Nr. 4 în si*b* major, op. 60	1806	I, Si*b*	*Adagio. Allegro vivace*	sonată	
		II, Fa	*Adagio*	lied-sonată	Sonată fără dezv.
		III, Si*b*	*Allegro vivace*	Scherzo trio	Caracter de intermezzo
		IV, Si*b*	*Allegro ma non troppo*	sonată	
Nr. 5 în do minor, op. 67	1808	I, do	*Allegro con brio*	sonată	
		II, La*b*	*Andante con moto*	Sonată variații	
		III, do	*Scherzo – Allegro*	Scherzo trio	Legată de p. IV
		IV, Do	*Allegro presto*	sonată	Legată de p. III
Nr. 6	1808	I, Fa	*Allegro ma non*	sonată	*Senzații*

în fa major, op. 68, „Pastorala” Prima simfonie cu program Părțile III-IV-V se cântă fără întrerupere Titlurile părților îi aparțin compozitorului			*troppo*		*plăcute trezite de sosirea la țară*
		II, Si*b*	*Andante molto mosso*	sonată	*Scenă la pârâu*
		III, Fa	*Allegro*	Scherzo trio	*Veselă reuniune țărănească*
		IV, Fa	*Allegro*	liberă	*Furtuna*
		V, Fa	*Allegretto*	sonată	*Cântec păstoresc, sentimente de recunoştință după furtună*
Nr. 7 în la major, op. 92	1812	I, La	*Poco sostenuto – Vivace*	sonată	
		II, la	*Allegretto*	Intermezzo polifonic	
		III, La	*Presto*	scherzo	
		IV, La	*Allegro con brio*	sonată	
Nr. 8 în fa major, op. 93	1812	I, Fa	*Allegro vivace con brio*	sonată	
		II, Si*b*	*Allegretto scherzando*	lied-sonată	
		III, Fa	*Tempo di menuetto*	Menuet trio	
		IV, Fa	*Allegro vivace*	rondo-sonată	

Nr. 9 re minor, op. 125, „Oda bucuriei” pe versuri de Friedrich Schiller Prima simfonie cu voci: cvartet de solişti, cor mixt	1823	I, re	*Allegro ma non troppo, un poco maestoso*	sonată	
		II, re	*Molto vivace*	scherzo	
		III, Si*b*	*Adagio molto e cantabile*	lied	
		IV, Re	*Presto. Allegro assai*	2 „acte” Formă complexă	Cu voci

Simfonia nr. 9, partea IV*:*

Actul I - instrumental

Recitativ la coarde grave
TEMA – Re – coarde grave, reluată + contrapunct *etc.* – 4 ori
Concluzie

Actul II – vocal-simfonic

Recitativ – bariton
TEMA – solişti + cor
B – Si*b* – Alla marcia – tenor; Fugatto orchestral
TEMA – Re – cor
C – Sol–Fa-Si*b* – Andante maestoso – Adagio ma non troppo
TEMA – Re – cor – variată, dezvoltată, polifonie imitativă; solişti – dezvoltare
Intermezzo (Si)
Concluzie – Re
Coda

După cum se observă, numărul de simfonii descreşte în creația celor trei clasici vienezi: Haydn – 104, Mozart – 41, Beethoven – 9. Acest fapt spune multe:

- Haydn a creat în perioada de conturare a genului. El însuşi a experimentat o vreme, transformând *divertismentul* în *simfonie*, de-a lungul câtorva zeci de opusuri de început.

- Mozart de asemenea a pornit de la *divertisment*, ajungând într-un timp mai scurt decât Haydn la prototipul *simfoniei clasice* (în general, el a făcut totul mult mai repede, parcă ar fi ştiut că trecerea sa prin această lume va fi limitată ! Sau poate tocmai din această cauză, din efortul intens, neobişnuit pentru puterile unui om cu constituția sa firavă, existența lui s-a încheiat atât de timpuriu !).

- Când Beethoven a început să scrie *simfonii*, tatonările se încheiaseră. Modelul clasic exista ! Aşa că el a pornit de la acest model – *Simfoniile 1* şi *2* – pentru ca apoi să-şi lase fantezia să lucreze, creând cu fiecare simfonie ulterioară un nou „caz". Astfel, putem afirma că cele 9 simfonii beethoveniene reprezintă o sinteză nu numai *anterioară* a genului, ci mai ales *ulterioară*:

  Tipul clasic – *Nr. 1, 2, 4, 8*
  Tipul romantic – *Nr. 3, 5, 7*
  Tipul romantic cu program – *Nr. 6*
  Tipul (romantic) de *simfonie-cantată – Nr. 9*

Cvartetele de coarde de Beethoven[98]

Beethoven a compus 17 cvartete de coarde, considerate cea mai originală şi mai novatoare parte a creației sale. El a considerat ***cvartetul de coarde*** o esență a muzicii instrumentale; de aceea l-a abordat abia în jurul vârstei de 30 de ani, l-a păstrat apoi mereu prezent de-a lungul creației sale, iar în ultimii ani s-a dedicat aproape în exclusivitate acestui gen.

Să ni-l imaginăm pe tânărul muzician, pianist strălucit, improvizator fără egal, compozitor, venit de la Bonn pentru a-şi face un rost în oraşul muzicii, Viena. Era a doua tentativă de a se stabili aici, spre finele anului 1792. Mozart murise, iar Haydn, în pragul gloriei şi înaintea celor două călătorii la Londra, nu se dovedea a fi tocmai mentorul ideal, imaginat şi dorit de Beethoven. Prin muzica şi temperamentul său tânărul artist ocupa deja un loc aparte în rândul muzicienilor vienezi. Succesele sale în saloanele aristocrației, izbânzile pe tărâmul muzicii pentru pian şi orgoliul său de compozitor conştient de propria valoare, dar şi de lacunele de moment în domeniul disciplinelor muzicale şi al experienței componistice – toate la un loc îl obligau la o muncă înzecită. În numai trei ani de la sosirea în capitală, partiturile sale depăşesc tradiția vieneză. Beethoven găseşte căi încă neumblate. Îşi însuşeşte experiența cu muzică pentru pian, *sonate, variațiuni, trio*-uri. Dar îi rămân de cucerit cele două genuri considerate esența valorii clasice*: Cvartetul de coarde* şi *Simfonia.*

---

[98] Sinteză după Tudor Ciortea – *Cvartetele de Beethoven*, Ed. muz. Buc. 1968

Joseph Haydn, părintele *cvartetului*, terminase în anul 1797 ciclul de şase cvartete cuprinse în *op. 76*. Era pragul limită, ipostaza cea mai înaltă în lunga sa experienţă de cinci decenii de creator în domeniul *cvartetului*. Puţinele lucrări scrise după aceea sunt doar consolidări. Şi tocmai în acest moment, când drumurile păreau a fi închise, în 1797 Beethoven porneşte pe drumul creator al acestui gen.

Cele 17 capodopere beethoveniene stau astfel mărturie – dacă mai era nevoie – asupra faptului că orice drum aparent închis, orice limite dispar în faţa voinţei şi inspiraţiei de geniu.

Cvartetele de Beethoven se dezvăluie în trei grupuri stilistice, despărţite de un interval de câţiva ani:

I. **Ciclul op. 18**, creat în anii **1797-1801**;
II. cele trei cvartete din **Ciclul op. 59, Cvartetele op. 74 şi op. 95** – **1804-1810;**
III. şi **ultimele şase cvartete, de la Op. 127 la Op. 135** – **1824-1826**.

Grupul I

Cvartetele op. 18 formează o unitate complexă, într-o mare varietate de soluţii propuse de compozitor pe calea evoluţiei *cvartetului clasic*.

Unul din modelele alese de Beethoven în realizarea *Ciclului op.18* a fost fără îndoială seria de şase cvartete de Mozart, dedicate în anul 1785 lui Haydn. Privită în ansamblu, muzica celor şase cvartete beethoveniene de început este o permanentă pendulare şi sinteză între *tradiţia* mozartiană şi *inovaţia* proprie. Este cunoscut faptul că Beethoven, spre deosebire de Mozart, a fost un perfecţionist, un permanent nemulţumit. Obişnuia să şteargă, să taie, să schimbe, să refacă cu acea înverşunare devenită emblematică pentru personalitatea sa. Totul în *eul* său contrasta cu acea imagine serenă a lui Mozart, care compunea muzică parcă dictată de o forţă divină ! Această comparaţie nu scade desigur cu nimic din valoarea nici unuia din cei doi mari muzicieni !

După încheierea *Ciclului op.18* au urmat ani de tatonări, de acumulări pe tărâmul altor genuri: primele trei *simfonii, concertele pentru pian* nrele. 2 şi 3, *sonatele Kreutzer* (pentru pian şi vioară), *Waldstein* şi *Appassionata* (pentru pian). Sunt anii disperării în faţa celei mai mari nedreptăţi suferite de un muzician – surzenia; anii *Testamentului de la Heiligenstadt*, dar în cele din urmă ai biruinţei asupra propriei suferinţe !

Grupul II

Cvartetele op. 59 – dedicate contelui Andrei Razumowski, ambasadorul Rusiei la Viena – au fost compuse concomitent cu *Simfonia a 4-a, Concertul nr. 4 pentru pian* , *Concertul pentru vioară* şi *Opera "Fidelio"*.

Contele Razumowski, mare iubitor de muzică şi admirator al lui Beethoven, organiza frecvente serate, interpretând el însuşi, la vioara a II-a în formație de cvartet, lucrările compozitorului. La rândul său, Beethoven a inclus în *Cvartetele op. 59* teme ruse preluate din culegerea de cântece populare a lui Ivan Pratsch.

După cutezătoarea *Simfonie "Eroică"* (a III-a), străpungere a tradiției, excepție în ambianța muzicală a vremii, Beethoven se reîntoarce în zonele mai calme, ale bucuriei şi frumuseții. Lucrările anilor 1805-1806 sunt dominate de un nou echilibru clasic, netulburat, mai degrabă sporit de inflexiuni romantice.

Cvartetele op. 59 sunt mai ample decât precedentele *Op.18*, iar ansamblul de patru interpreți este tratat de-acum ca un unic *instrument, cu 16 coarde !*

Cvartetele Razumowski au fost urmate îndeaproape de două capodopere pe tărâmul *simfoniei – a Cincea în do minor* şi *a Şasea, "Pastorala*" – realizări vitale în domeniul *simfonismului*, al dramaturgiei orchestrale, al reconsiderării raportului dintre *libertatea* expresiei şi *rigoarea* construcției. După această nouă etapă, Beethoven revine la *cvartet,* încredințându-i şi acestuia dimensiuni simfonice. Sunt anii 1809-1810, perioada creării *Cvartetelor op.74* şi *op. 95***.** Este începutul sintezelor în opera beethoveniană, topirea diverselor forme tradiționale în structuri noi. Apar primele semne certe ale tendinței compozitorului către *monumentalul* în muzică.

În luna octombrie a anului 1810 Beethoven semnează partitura celui de-al unsprezecelea *Cvartet de coarde, în fa minor, op.95,* "*Serioso".* Această lucrare cade ca o furtună din senin asupra luminosului peisaj al creației beethoveniene din acel timp. După o nouă perioadă de dezamăgiri şi suferințe, *Cvartetul în fa minor* întrupează treptata redobândire a echilibrului interior, regăsirea liniştii după zbateri şi proteste vehemente. Dar substanța muzicii *Cvartetului "Serioso"* – denumire venită atât din conținut cât şi din titlul părții treia*, "Allegro assai vivace, ma serioso"* – nu trebuie redus doar la rațiuni biografice. Lucrările anilor 1809-1810 pendulează între *sumbru, dramatic – Cvartetul "Serioso", Uvertura "Egmont"* – şi *luminozitate feerică, nostalgie, lirism – Sonata pentru pian "Les Adieux", Concertul nr. 5 "Imperialul".* Este o explorare permanentă a diverselor căi de exprimare, firească oricărui mare artist.

După *Cvartetul "Serioso*", Beethoven închide timp de paisprezece ani cartea *cvartetului de coarde* ! Istoria va dovedi că nu a fost un gest de abandonare şi cu atât mai puțin de epuizare a resurselor geniului său. Era doar încheierea capitolului al

doilea din epopeea *cvartetului beethovenian*. A fost un răgaz de pregătire, de acumulare a elanului pentru elaborarea capitolului final – nu doar în genul de *cvartet*, ci un capitol final al întregii sale creații, mai mult, al unei epoci ! În aceşti ani, compozitorul dă la iveală lucrări de referință pentru prefacerile lente, dar spectaculoase ce caracterizează creația sa tîrzie*: simfoniile a 7-a* şi *a 8-a, sonatele pentru violoncel şi pian op.102, ultimele sonate pentru pian* (de la *Op. 101,* la *Op. 111); Missa Solemnis* şi *Simfonia a 9-a.*

Este epoca în care domină formele libere, ample şi un tot mai evident interes pentru limbajul polifonic al Barocului. Între proiectele rămase nerealizate, Beethoven îşi propusese chiar un omagiu sonor închinat lui Johann Sebastian Bach: *Uvertura pe tema B-A-C-H. Fuga* – simbolul artei baroce – apare tot mai des în muzica acestor ani.

Muzicianul, aflat în amurgul unei vieți deloc senine, izolat în sine de boală şi infirmitate, dar şi de native urme mizantrope, iubea Omenirea, dar se ferea de oameni ! Este astfel atras tot mai mult de *confesiunile sonore,* de *meditațiile filozofice*. Beethoven a condus *Clasicismul muzical* de la apogeul său mozartian şi haydnian, la un nou apogeu, eminamente beethovenian !

Grupul III

Vreme de un sfert de veac – de la *Op.18* la *Op.95* – Beethoven a căutat perfecțiunea în genul *cvartetului de coarde.* În ultimii săi doi ani de creație – 1825 şi 1826 – va semna cele mai înalte valori ale *cvartetului.*

La 6 martie 1825 are loc prima audiție a *Cvartetului în mi bemol major, op.127.* Datorită unei interpretări mediocre, nimeni nu a înțeles atunci această copleşitoare muzică. *Cvartetul* este reluat o lună mai târziu, de ansamblul condus de Joseph Böhm la vioara I. Succesul a fost imens. S-a cântat de două ori în aceeaşi seară, apoi de şase ori în numai două luni. Astfel a fost deschis drumul către lumea ultimelor cvartete beethoveniene, creații de singulară măreție şi profunzime.

În *Cvartetul op. 127* Beethoven a eliberat *forma* muzicală din strânsoarea unor criterii fixe. Pretutindeni în paginile sale se simte apropierea de *Simfonia a 9-a*. În plus, simplitatea, caracteristicile de dans popular din final îl poartă pe auditor, în mod neaşteptat, în lumea *divertismentului* vienez. Şi tocmai prin această apropiere de semenii săi, Beethoven îi determină să-l urmeze în sferele înalte ale gândirii sale.

Valorile ce vor urma vor rămâne pentru totdeauna simboluri ale celei mai înalte muzici: *Marea Triadă Op. 132, Op. 130* şi *Op. 131.* Ea constituie nu numai *retrospectivă* şi *sinteză,* ci înaintarea spre hotarele posibilului, concentrarea şi epuizarea legilor fundamentale ale artei clasice. Fără să ezite, Beethoven depăşeşte limitele consfințite chiar de el – *Cvartetul op.132* se compune din cinci mişcări, *Op.130* include şase mişcări-blocuri, iar în *Op.131*, numărul acestora va creşte la şapte. Nu întâmplător cele trei capodopere au fost caracterizate prin triada filozofică **Teză -**

Antiteză - Sinteză. Tot astfel cum Bach încheiase prin *Arta fugii* o epocă, Beethoven va încheia prin ultimele sale cvartete, epoca următoare !

Cvartetele op. 132 în la minor şi *op. 130 în si bemol major* au fost compuse în acelaşi timp. În luna iulie 1825 îl termină pe cel dintâi, iar în noiembrie pe cel de-al doilea. Cvartetul *Ignatz Schuppanzigh* – ansamblu renumit în epocă, prieteni apropiaţi ai compozitorului, primii interpreţi ai unui mare număr din cvartetele beethoveniene - realizează prima audiţie a lucrărilor, la 6 noiembrie 1825 şi respectiv 21 martie 1826.

În urma gravei boli intestinale suferite în martie 1825, compozitorul intitulează *partea a treia* a cvartetului: *"Heiliger Dankgesang eines Genesenden an die Gottheit, in der lydischen Tonart."* (*Odă de mulţumire a unui convalescent către dumnezeire, scrisă în modul lidic*). Această pagină reprezintă una din cele mai desăvârşite sinteze ale tradiţiei, din Renaştere, Baroc şi Clasicism.

La începutul lunii septembrie 1825, aceeaşi formaţie Ignatz Schuppanzigh pătrundea tot mai adânc sensurile acestei capodopere. Prima audiţie, în ziua de 6 noiembrie 1825, a fost într-adevăr o sărbătoare. Recunoaşterea a fost unanimă, iar răsunetul imens. Imboldul a fost atât de mare, încât la sfârşitul lui noiembrie Beethoven termină şi *Cvartetul op.130*.

Ciclu de dimensiuni monumentale, încheiat atunci cu *"Marea fugă",* care întrecea tot ce stabilise tradiţia vieneză de până atunci, *Cvartetul op. 130* a trezit cele mai diferite reacţii. Beethoven îşi dusese auditorii – cunoscători şi amatori cultivaţi – într-o ţară necunoscută. În acel moment însă nimeni nu-l putea urma. Principala cauză: fuga final*ă, "Marea fugă*", rezultatul suprem al polifoniei beethoveniene. Capodopera depăşea capacitatea de înţelegere a vremii. I s-a propus înlocuirea *Fugii* cu un alt final şi, deşi compozitorul s-a opus, la refuzul editorului Artaria de a o publica, s-a conformat în cele din urmă. Noul *rondo final*, compus în anul 1826, avea să fie ultima creaţie a lui Beethoven. Astfel, *Marea fugă* a fost separată de *Cvartetul op.130* şi publicată sub numărul de *op.133.*

Cvartetul în do diez minor, op. 131 a intrat şi el – asemenea celorlalte "ultime" beethoveniene – în legendă. Compozitorul îl considera realizarea sa supremă. Lucrarea poate fi asemuită cu un poem filozofic, în care expresia lirică domină atât marile momente de meditaţie, cât şi pe cele de dezlănţuită acţiune. Asupra întregului guvernează principiul unităţii maxime. Beethoven urmăreşte şi subliniază unitatea substanţei muzicale din cele şapte mişcări ale lucrării.

La 20 mai 1826 Beethoven vesteşte terminarea acestei opere, ce încheie Marea Triadă. Dar prima ei audiţie are loc abia la 5 iunie 1828, la Halberstadt, cu cvartetul fraţilor Müller. Beethoven murise. Astfel, *Op.131* intră în rândul lucrărilor postume.

Scriind *Cvartetul în fa major, op. 135*, Beethoven a fost conştient că avea să fie ultimul. Imensele înnoiri din cele trei precedente epuizaseră chiar şi titanicele sale

forțe. Pe acest drum, o înaintare nu mai părea posibilă. Pe neaşteptate însă, în momentul încheierii *Opusului 131*, Beethoven proiectează un nou cvartet. Lucrarea prinde viață, în prima sa versiune, în lunile iulie-august 1826. În acel moment, *Op.135* cuprindea trei mişcări scurte, cu centrul de greutate în prologul *finalului.*

După un şir de conflicte grave cu nepotul său, ultima ființă căreia dorea să-i acorde întreaga sa afecțiune, cuprins de o adâncă suferință, el adaugă celebrul ***motto*** deasupra introducerii lente a *finalului:* ***"Der schwer gefasste Entschluss: Muss es sein ? Es muss sein ! Es muss sein !"*** (*Hotărîre luată cu greu: Oare trebuie să fie ? Trebuie să fie ! Trebuie să fie !*) Textul a fost interpretat în diferite moduri. Dincolo de înclinația lui Beethoven pentru glume şi vorbe de duh, pentru acest moment nu poate fi acceptat decât un sens profund şi grav ![99]

În luna septembrie a aceluiaşi an 1826, compozitorul adaugă *Cvartetului op.135 partea lentă, a treia*.

În ansamblul său, muzica ultimului cvartet beethovenian constituie o incredibilă rezolvare optimistă, spontană şi categorică, dată tuturor problemelor, o reîntoarcere la stadiile de început ale artei sale.

Astfel s-a împlinit şirul celor şaptesprezece cvartete beethoveniene – popas final în creația Maestrului, dar totodată deschidere spre viitorul muzicii europene, cu trimiteri până în secolul XX !

Concertul solistic beethovenian

Beethoven a compus un număr limitat de lucrări concertante:

---

[99] Violoncelistul Dan Prelipcean din Cvartetul *Voces* oferă şi o altă explicație a acestui *motto*, credem noi foarte posibilă: „Istoriografia nu a răspuns nici până azi la aluziile anecdotice ale întrebării shakespeariene *Muß es sein? Es muß sein! Es muß sein*! şi la sensurile profunde ale acestei enigme. Aşa încât supoziția noastră are temeinicie. Este foarte posibil, ştiind că Beethoven scria la cvartetele Triadei concomitent, că vestea insuccesului de public al *Marii Fugi* să-l fi surprins în momentul compunerii *Cvartetului op. 135,* care cronologic, succede Marea Triadă. Şi, de asemenea, este plauzibil că sosirea lui Artaria, cu rugămintea de a desprinde *Marea Fugă* de cvartetul-mamă *Op. 130* şi scrierea unui nou final, să-l fi surprins pe Beethoven înaintea compunerii ultimei părți a *Cvartetului op. 135*. Este mai logic să legăm astfel cronologia evenimentelor. Desigur, desprinderea celei mai înalte opere polifonice şi filozofice de structurile pe care le motivează şi prin care se legitimează ca entitate muzicală de sine stătătoare, a reprezentat un moment de cumpănă. Întrebându-se dacă *„Muß es sein?"* – dacă să accepte desprinderea, decide: *„Es muß sein!"* – o dată pentru separare şi încă o dată *„Es muß sein!"* pentru scrierea celui de al doilea final!" În teza de doctorat cu titlul *Repere stilistice în creația de muzică de cameră a compozitorilor J. Haydn, W.A. Mozart, L. van Beethoven şi Fr. Schubert*, Iaşi, februarie 2005.

5 concerte pentru pian
1 concert pentru vioară[100]
1 concert pentru pian, vioară, violoncel şi orchestră („Triplul”)
Fantezia pentru pian, cor şi orchestră op. 80

În genul concertant, compozitorul nu-l egalează pe Mozart nici *cantitativ*, nici *calitativ.*

Totuşi, Beethoven are un merit decisiv în evoluția ulterioară a *concertului solistic*: *simfonizează* genul. Cele mai semnificative exemple în această direcție le reprezintă *Concertele 4* şi *5 pentru pian.* Pianul însuşi este tratat de Beethoven ca un instrument simfonic, care în concert intră într-un dialog complex cu orchestra – la rândul ei „instrument” simfonic. De aici, un adevărat „teatru” sonor, cu personaje şi planuri de acțiune multiple. Aici apare marea dificultate în interpretarea concertelor beethoveniene, dificultate adresată în egală măsură *solistului* ca şi *dirijorului*. Şi unul şi celălalt trebuie mai întâi să accepte principiul impus de autor: solistul este *partener* al orchestrei şi nu *dictator* al acesteia. Apoi, ambii trebuie să se pună de acord asupra momentelor în care unul sau altul devine pe rând personajul principal ori secundar.

Beethoven nu este preocupat de virtuozitate cu orice preț – aceasta ne-însemnând că partiturile sale solistice sunt facile, dimpotrivă ! – ci de acoperirea unui discurs dramatic complex şi de exprimarea unei sensibilități comparabilă cu cea romantică.

Cu excepția *Fanteziei*, concertele sale păstrează totuşi structura clasică – trei părți, contrastante agogic şi tonal[101], având formele tradiționale. Elementul de noutate îl reprezintă *conținutul* pe care muzicianul îl „toarnă” în acest cadrul clasic: *simfonizarea* despre care pomeneam mai sus.

Concluzii privind genurile muzicale beethoveniene

Beethoven a abordat cea mai mare parte a genurilor muzicale din vremea sa: camerale – simfonice, instrumentale – vocal-instrumentale, operă, lied, laice – religioase, culte – divertisment *ş.a.m.d.*

---

[100] pe care l-a transcris ulterior şi pentru pian.

[101] Şi aici se pot aduce completări. Este cunoscută fantezia compozitorului în alegerea tonalităților celor trei părți ale *Concertului nr. 5 pentru pian „Imperialul”*: **partea I –Mi*b*, partea II– Si (gândit ca Do*b*), partea III–Mi*b*. Trecerea între p. II şi III se face fără pauză, prin pedală (fagotul) de si=do*b*–si*b*–mi*b* = VI–V_7–I.**

Temperamentul, combinat cu personalitatea sa, la care s-au adăugat circumstanțe speciale – între care infirmitatea de care a suferit în a doua parte a vieții – l-au condus către anumite preferințe.

Nu am acordat aici, prin urmare, atenție singurei sale opere, *Fidelio*, importantă mai mult ca mesaj decât ca realizare. De asemenea *Missei în do major*, ori oratoriului *Hristos pe Muntele Măslinilor*, ariilor de concert, contradansurilor *etc. etc.*

Am prezentat acele genuri ce definesc personalitatea componistică beethoveniană, genuri care reprezintă ***sinteza tradiției*** muzicii europene de până la el şi mai ales ***impulsul evoluției ulterioare*** a acesteia până în secolul XX.

ÎNCHEIERE

Odată constituit, limbajul muzical al veacului al XVIII-lea a devenit criteriul principal de cunoaştere în teoria şi istoria muzicii – şi nu numai a muzicii europene. Totul a devenit aşadar: *„înainte, în timpul* sau *după clasicism*", *„asemănător* sau *diferit de clasici*". Situația continuă şi astăzi.

Teoria muzicii începe „alfabetizarea" muzicală cu „gama do major" – adică cu *sistemul tonal*. **Ritmica** se învață cu ajutorul *metricii clasice* – măsurile, sistemul divizionar *etc.* În domeniul **formelor muzicale**, cele dintâi sunt învățate formele *simetrice* – *sonata, lied, rondo etc.* Nu mai vorbim de **armonie**, care porneşte de la înțelegerea şi utilizarea *treptelor principale* ale tonalității, adică armonia clasică.

De ce această suveranitate nedetronată încă ?

Răspunsurile sunt multiple şi complexe şi provin din zone de contact între diferitele ştiințe ale muzicii (istoria, teoria, armonia, contrapunctul, formele muzicale, chiar folcloristica *etc.*) cu psihologia, sociologia, istoria generală a umanității, istoria culturii *ş.a.m.d.*

Unul dintre cele mai simple răspunsuri ar fi *supremația consonanței naturale* în organizarea melodico-armonică a muzicii clasice; altele două – *concizia* şi *echilibrul* în întreaga organizare muzicală.

Este ştiut că spiritul uman, în toate căutările, rătăcirile, excesele sale, nu-şi pierde niciodată punctul de sprijin. Legea gravitației şi-a pus amprenta şi asupra minții şi sufletului omenesc. În muzică, cel mai stabil limbaj este cel clasic.

MIC DICȚIONAR DE TERMENI

aria — principala componentă solistică a genurilor muzical-teatrale sau piesă independentă. Lucrare solistică, vocal-instrumentală sau instrumentală, de durată relativ restrânsă, cu formă determinată, caracter liric. Cel mai adesea se exprimă prin monodie acompaniată.

arioso — componentă solistică a genurilor muzical-teatrale din Baroc, intermediară între recitativ şi arie. Are caracter vocal-instrumental, durată şi formă nedeterminate, dependent de textul literar şi preponderent melodic. Arioso-ul a fost principala formă solistică de exprimare la începuturile operei (sec. XVII, în opera seria), a dispărut la mijlocul sec. al XVIII-lea şi a revenit în structura operei în sec. XX, începând cu opera veristă.

armonicele naturale ale sunetului — „vibrații sinusoidale a căror frecvență este un multiplu întreg al unei frecvențe fundamentale.” Se constată că o coardă vibrează nu numai pe toată lungimea ei, ci şi pe porțiuni – jumătate, sfert, optime *etc.* – producând sunete tot mai înalte cu cât segmentul de coardă este mai scurt. Sunetele astfel produse sunt numite *armonice naturale*. Numărul lor este teoretic infinit. Practic însă, pot fi percepute primele 16 armonice naturale ale unui sunet fundamental.

augmentare — dublarea duratelor

baroc — „stil artistic [european] predominant în sec. XVII-XVIII, care se caracterizează prin ornamentație excesivă, neregularitatea liniilor şi prin monumentalitatea construcțiilor (în arhitectură), contururi agitate (în sculptură), prin folosirea largă a tehnicii clarobscurului, compoziții în diagonală sau în vârtej (în pictură), dramatism interior şi o anumită bizarerie şi îndrăzneală a metaforei (în muzică şi poezie). Stil încărcat, retoric, excesiv de ornamentat. [< it. *baròcco*, fr. *baroque*, cf. port. *barocco* – perlă de formă neregulată].”

cadența solistică — moment solo, cu caracter şi scop de virtuozitate tehnică. Din punct de vedere muzical, *cadența* prelucrează principalele teme, având ca moment de început şi de încheiere o pedală pe *dominantă* – de aici denumirea de *cadență*.

cantata — cantare, it. a cânta. Lucrare muzicală de proporții relativ reduse (sub 60 min.), cu caracter dramatic, pentru solişti, cor şi orchestră, divizată în mai multe părți, prezentată exclusiv în cadrul concertului. Provine din madrigalul solistic italian.

clasic — Care serveşte ca model de perfecțiune, care poate fi luat drept model. Care concentrează caracteristicile (bune sau rele ale) unui lucru, ale

unei acțiuni, ale unei situații etc.; tipic, caracteristic.

concerto grosso — gen instrumental interpretat de 2 grupuri – solişti (grupul *concertino*) şi *tutti* (*ripieni*, ansamblul orchestral). Are structura de bază a *sonatei baroce*, la care se adaugă *stilul concertant* (principiul *dialogului*).

diminuare — înjumătățirea duratelor

fuga — *gen* şi *formă*. Ca *gen*, reprezintă o piesă instrumentală constituită dintr-o singură mişcare (parte), cu caracter polifonic imitativ şi formă de *fugă* (tripartită monotematică). Poate fi precedată de un gen improvizatoric: *preludiu, toccata, fantezie*.

inversare — schimbarea sensului intervalelor într-o melodie (ascendent devine descendent şi invers).

missa — principala slujbă a creştinismului apusean (catolic).
Missa apare în sec. IV. Missio sau dimissio (lat.) = trimitere, încheiere. Când slujba se încheia, preotul pronunța sintagma **Ite missa est** (Plecați, slujba s-a încheiat!) celor de altă credință, cerându-le astfel să părăsească biserica. Principalele părți ale missei (similare cu liturghia ortodoxă) sunt: Kyrie eleison (Doamne miluieşte), Gloria (Slavă), Credo (Crezul), Sanctus -Benedictus (Sfânt-Binecuvântat), Agnus Dei (Mielul Domnului).

oratoriu — „lucrare muzicală de mari proporții (depăşind 60 min.), cu caracter dramatic, pentru solişti, cor şi orchestră, divizată în mai multe părți, prezentată exclusiv în cadrul concertului.”
(Dicționar de termeni muzicali, Ed. şt. şi enc. Buc 1984, p. 350b. Aici, termenul de concert desemnează un tip de spectacol muzical **fără mişcare scenică**.)

partita — gen instrumental răspândit în special în muzica germană, ale cărui părți poartă denumiri de termeni agogici (Allegro, Grave, Presto etc.) dar şi de dansuri (allemande, sarabande etc.).

polifonie latentă — linie melodică aparent unică, însă care,
prin ambitus, procedee de prelucrare melodico-ritmice (precum repetarea, secvențarea, fragmentarea, arpegii, figurații etc.),
diferențieri dinamice,
prezintă planuri melodice distincte, ce sugerează voci simultane.

recitativ — Ca şi în operă, recitativul oratoriului în Baroc era fie secco = solistul declama pe o melodie extrem de simplă, textul literar, iar grupul concertino sau doar clavecinul marca momentele de respirație ori

	încheierile de fraze / versete prin cadențe; fie accompagnato = declamația solistului era însoțită permanent de grupul instrumental.
recurență	schimbarea ordinii sunetelor, intervalelor sau duratelor într-un şir dat (de la sfârşit spre început).
ricercar	gen instrumental polifonic imitativ, apărut în sec. XVI. Provine din motetul vocal şi reprezintă etapa intermediară către **fuga.** Dispare în sec. XVIII.
ripieni	*ripieno* (it.) = mixtură, amestec. Vezi *concerto grosso.*
rococo	„Termenul *rococo* pare să fi fost creat prin asociere cu *barocco*, cuvânt italian însemnând *baroc,* şi cu *racailles* şi *coquilles*, cuvinte franțuzeşti, însemnând *pietricele* şi respectiv *scoici, cochilii* – elemente larg folosite ca motive decorative în stilul rococo. Prin urmare, rococo-ul trebuie privit ca o modificare sau variație a barocului, nu ca un stil opus acestuia. Efectul său este de baroc domesticit, mai bine adaptat caselor orăşeneşti decât palatelor, cu toate că era folosit în ambele tipuri de clădiri.” W. Fleming – *Arte şi idei,* vol. II, Ed. Meridiane, Buc. 1983, pp. 144-145.
secvență (progresie)	reluarea unei formule melodico-ritmice pe o treaptă superioară sau inferioară.
simfonism	O definire interesantă îi aparține lui Alexandru Leahu, în *Dicționarul de estetică generală,* Ed. Politică, Buc. 1972, p. 324b: „Concepție legată de ideea transformării genurilor muzicale într-un «loc de acțiune» şi nu numai într-un domeniu de pură expresie sau virtuozitate. Simfonismul propune o dinamică structurală specifică, bazată pe dezvoltarea şi confruntarea unor fizionomii tematice bine conturate, contrastante, în cadrul formelor ample de tipul *sonatei* sau *simfoniei.* Prin esența lui de «acțiune muzicală orientată», simfonismul devine un echivalent al dramaturgiei în câmpul muzicii instrumentale.”
sonata barocă - gen	gen instrumental asemănător suitei. Părțile poartă denumiri de termeni agogici (Allegro, Grave, Presto etc.).
suita barocă - gen	ciclu de piese (în număr variabil) cu caracter diferit (dansant, liric sau polifonic), diverse ca melodică, ritmică, agogică, dar unitare prin tonalitate.
tema muzicală	melodie de dimensiuni relativ reduse, cu structură proprie, suport armonic tonal inclus, semnificație estetică, potențial de prelucrare / dezvoltare. Tema devine baza construcției *melodice*, *ritmice*, *arhi-tectonice* a lucrării muzicale.
tonalitatea	sistem de reguli şi principii cu privire la organizarea sunetelor şi intervalelor, bazat pe:

(sistemul tonal)	- gravitația în jurul unui sunet fundamental (tonica), - funcționalitatea unor sunete în raport cu tonica, - cvinta perfectă reprezintă intervalul de bază în stabilirea rolului unui sunet în raport cu tonica. De aici concepția conform căreia tonalitatea are justificări acustice în rezonanța naturală a sunetului.

BIBLIOGRAFIE

* * *	*Dicționar de termeni muzicali*	Editura ştiinţifică şi enciclopedică, Bucureşti 1984
* * *	*Dolmetsch Dictionary Online*	http://www.dolmetsch.com/defst4.htm
* * *	*Histoire de la musique* (Roland-Manuel), vol. I-II	Libairie *Gallimard*, Paris 1963
* * *	*Wikipedia the free Encyclopedia*	http://en.wikipedia.org/wiki/
Berger, Wilhelm Georg	*Estetica sonatei baroce*	Editura muzicală, Bucureşti 1985
Berger, Wilhelm Georg	*Estetica sonatei clasice*	Editura muzicală, Bucureşti 1981
Berger, Wilhelm Georg	*Ghid pentru muzica instrumentală de cameră*	Editura muzicală, Bucureşti 1965
Ciortea, Tudor	*Cvartetele de Beethoven*	Editura muzicală, Bucureşti 1968
Denizeau, Gérard	*Să înțelegem şi să identificăm genurile muzicale*	Editura Meridiane, *Buccureşti 2000*
Fleming, William	*Arte şi idei,* vol. I-II	Editura Meridiane, Bucureşti 1983
Prelipcean, Dan	Repere stilistice în creația de muzică de cameră a compozitorilor J. Haydn, W.A. Mozart, L. van Beethoven şi Fr. Schubert.	Editura Artes, Iaşi 2006

Ştefănescu, Ioana	*O istorie a muzicii universale*, vol. I	Editura Fundației Culturale Române, Bucureşti 1995
Ştefănescu, Ioana	*O istorie a muzicii universale*, vol. II	Editura Fundației Culturale Române, Bucureşti 1996